



UNIVERSIDAD DE CUENCA  
FACULTAD DE FILOSOFIA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE LENGUA, LITERATURA Y LENGUAJES AUDIOVISUALES

# El cuento y la novela digital: estructura del texto e interactividad

Trabajo de titulación para la  
obtención del título de Licenciado en  
Ciencias de la Educación en Lengua,  
Literatura y Lenguajes audiovisuales

## AUTOR:

Cédric Rocher

C.I. 0106650872

## DIRECTOR:

Dr. Galo Alfredo Torres Palchisaca

C.I. 0101863595

Cuenca, Julio 2016



## Resumen

Desde hace algunas décadas la computadora, las *tablets*, los teléfonos inteligentes, los libros electrónicos, el internet y la conectividad irrumpieron en nuestras casas, cambiando de manera casi radical nuestra manera de aprehender el mundo. Es cierto que hoy en día, el fenómeno multimedia y su impacto sobre la sociedad fueron analizados desde diferentes perspectivas, tratando establecer los cambios en el comportamiento y hábitos que lo digital acarrea. Evidentemente, el mundo literario, como todos los ámbitos de la cultural, ha sido afectado por este fenómeno tecnológico y sus innovaciones. Varios autores y críticos literarios han analizado el tema desde varias ópticas, tales como Christian Vanderdrope y Roger Chartier quienes han estudiado los cambios que van desde las transformaciones físicas del libro hasta variaciones en la estructura del texto; Clément y Landow estudian, también la estructura misma de ciertos textos narrativos contemporáneos; escritores como Andrés Neuman, Leonardo Valencia, Vicente Mora o Fernando Escobar, entre otros, crean y reflexionan sobre el uso que ellos mismos hacen de la herramienta digital a través de sus blogs. Estas nuevas textualidades es lo que nos proponemos estudiar en este trabajo, describiendo el impacto de su evolución y mutación artística, básicamente centrándonos en la estructura del texto ya sea del cuento o la novela; así como establecer la novedosa vinculación que estos textos mantiene con sus lectores.

**PALABRAS CLAVE:** Digital, libro, interactividad, textualidad, auto, texto, lector, hipertextualidad



## **Abstract**

For some decades the computer, the tablets, the intelligent telephones, the e-books, the Internet and the connectivity broke into in our houses, changing in an radical way our way of apprehending the world. It is true that nowadays, the phenomenon multimedia and his impact on the civil society have been analyzed from different perspectives, treating to establish the changes in the behavior and habits that the digital thing carry. Evidently, the literary world, as all the areas of the cultural one, has been affected by this technological phenomenon and his innovations. Several authors and literary critics have analyzed the topic from optical, such several as Christian Vanderdope and Roger Chartier who have studied the changes that go from the physical transformations of the book up to variations in the structure of the text; Clément and Landow study, also the structure itself of certain narrative contemporary texts; Writers as Andrés Neuman, Leonardo Valencia, Vicente Mora or Fernando Escobar, create and they think about the use that they themselves do of the digital tool across his blogs. These new textualidades it is what we propose to study in this work, describing the impact of his evolution and artistic mutation, basically centring on the structure of the text already be of the story or the novel; as well as to establish the new entail that supports these texts with his readers.

**KEYWORDS :** Digital , book, interactivity , textuality , author , text , reader, hypertextuality



## Índice de contenidos

Resumen .....	2
Abstract.....	3
Cláusulas .....	7
Índice de contenidos .....	4
Introducción .....	9
CAPÍTULO I .....	14
DEL TEXTO LITERARIO IMPRESO AL TEXTO LITERARIO DIGITAL.....	14
1.1. El Libro digital .....	14
1.1.1. Definición del libro electrónico.....	15
1.1.2. Breve historia del libro digital.....	16
1.1.3. Ventajas del libro digital.....	18
1.1.4. Desventajas del libro digital .....	19
1.2. El libro homotético .....	20
1.3. El libro enriquecido .....	21
1.3.1. Historia del libro enriquecido. ....	22
1.3.2. Ventajas de los libros enriquecidos. ....	23
1.3.3. Desventajas de los libros enriquecidos. ....	23
1.4. El <i>blog</i> .....	24
1.5. Análisis de tres <i>blogs</i> literarios .....	29
1.5.1. “Miss O’Ginia” del escritor ecuatoriano Fernando Escobar Páez (Quito, 1982). ....	29
1.5.2. “Microrréplicas” del escritor argentino Andrés Neumann (Buenos Aires, 1977). ....	32
1.5.3. “Diario de lecturas” del novelista español Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970). ....	35
1.6. Conclusión al capítulo.....	39
CAPÍTULO II .....	40
EL HIPERTEXTO Y LA HIPERFICCIÓN EN LA INTERACTIVIDAD AUTOR- TEXTO-LECTOR .....	40
2.1. Hipertexto y Extratexto .....	40



2.1.1. El Hipertexto.....	41
2.1.2. Los tres usos de la hipertextualidad. ....	44
2.1.3. Extratexto. ....	48
2.2. La hiperficción.....	49
2.3. Interactividad e hiperficción colaborativa .....	50
2.3.1. Interactividad autor-texto-lector. ....	50
2.3.2. La hiperficción colaborativa. ....	51
2.3.3. “El libro flotante de Caytran Dölphin”: Hiperficción colaborativa. .	51
2.4. Conclusión al capítulo.....	53
CAPÍTULO III .....	54
IMPACTOS ESTRUCTURALES EN EL TEXTO LITERARIO .....	54
3.1. La narratividad .....	54
3.1.1. Los elementos materiales de la narración. ....	55
3.1.2 Los elementos narrativos formales.....	56
3.1.3 Los elementos estructurales.....	58
3.2 La estabilidad textual .....	59
3.2.1 El texto: una obra en progreso. ....	59
3.2.2 El autor: un escenógrafo. ....	61
3.2.3 El lector multiforme.....	62
3.3. Conclusión al capítulo.....	64
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	65
Conclusiones: .....	65
Recomendaciones: .....	68
Bibliografía .....	69



## Índice de ilustraciones

Ilustración 1. Captura de pantalla de la primera página del <i>blog</i> “Miss O’Ginia” .....	31
Ilustración 2. Captura de pantalla de la primera página del <i>blog</i> “Microrréplicas” .....	32
Ilustración 3. Captura de pantalla de la primera página del <i>blog</i> “Diario de Lecturas” .....	37
Ilustración 4. La novela digital “The selected Works of T.S. Spivet” .....	45
Ilustración 5. Novela digital “Pause” de Francois Coulon.....	47
Ilustración 6. Captura de pantalla del proyecto de hiperficción colaborativa “El libro flotante de Caytran Dölphe” .....	52
Ilustración 7. Elementos estructurales de la narración.....	55
Ilustración 8. Captura de pantalla del hipertexto “Muti” .....	57



## Cláusulas



Universidad de Cuenca  
Cláusula de derechos de autor

Yo, Cédric Rocher, autor del Trabajo de Titulación "El cuento y la novela digital: estructura del texto e interactividad", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 4 de julio de 2016

Cédric Rocher  
C.I: 0106650872



Universidad de Cuenca  
Clausula de propiedad intelectual

---

Yo, Cédric Rocher, autor del Trabajo de Titulación “El cuento y la novela digital: estructura del texto e interactividad”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 4 de julio de 2016

Cédric Rocher  
C.I: 0106650872





## Introducción

*(...) Prisionero del libro, casi no me asomaba a la calle. Examiné con una lupa el gastado lomo y las tapas, y rechacé la posibilidad de algún artificio. Comprobé que las pequeñas ilustraciones distaban de dos mil páginas una de la otra. Las fui anotando en una libreta alfabética, que no tardé en llenar. Nunca se repitieron. De noche, en escasos intervalos que concedía el insomnio, soñaba con el libro.*

Jorge Luis Borges *El libro de Arena*

El siglo pasado fue para el mundo literario un siglo de constante revolución creativa y estructural, protagonizado por las diferentes vanguardias que lo cruzaron: Apollinaire, con su poesía ilustrada; Ionesco con el teatro surrealista, o el dadaísmo de Tzara y sus compañeros del café Voltaire, son algunas de las conmociones intelectuales que impulsaron la adquisición de una nueva mirada hacia los marcos o convenciones literarias establecidas por la literatura del siglo XIX. Así, las nociones de autor, texto y lector se vieron afectadas tanto por los teóricos, críticos literarios, como por los autores que experimentaron nuevas formas creativas. Barthes con *La muerte del autor* (1967), Michel Foucault, con *¿Qué es un autor?* (1969) y Umberto Eco con *Entre el autor y el texto* (1995), reflexionaron acerca de la disolución de los conceptos literarios.

En España, el caso de la generación Nocilla<sup>1</sup> encabezada por Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora, es de lo más revelador, pues estos autores comenzaron a dar ciertos giros heterodoxos a sus obras impresas en papel: añadiendo imágenes, fotos, SMS o mapas. Este es un buen ejemplo, entre varios que se analizarán, de la hibridez presente en los textos

---

<sup>1</sup> Los miembros de la generación Nocilla nacen en torno a 1970, y se caracterizan, según Care Santos, crítica de El Cultural y ex presidenta de la Asociación de Jóvenes Escritores de España, por un cierto inconformismo e indignación con el mundo literario convencional. “Suelen publicar en editoriales minoritarias. Casi todos tienen su propio *blog* y lo utilizan no sólo como cuaderno de bitácora, sino como campo de experimentación para sus propias obras de ficción. Sus autores de referencias serían Agustín Fernández Mallo (1967), Eloy Fernández-Porta (1974) y Vicente Luis Mora (1970). La tradición les interesa para reventarla, y reniegan de la literatura convencional, cada vez más conformista y comercial” (Azancot, 2007)



de los escritores de las nuevas generaciones, las cuales dificultan su delimitación como géneros clásicos.

El principal cambio que se deriva de esta revolución literaria es la transformación física del libro como objeto, de la estructura del texto, de la voz narrativa, de los personajes, o de la interacción entre autor, texto y lector. Ciertos libros dejan de imprimirse, muchos de ellos se quedan en la esfera digital y los autores aprovechan esta nueva configuración para presentar ediciones que se diferencian del libro físico tal como era conocido.

El libro, medio por excelencia de transmisión del conocimiento y de la literatura, es un objeto cuya morfología se transformó a lo largo de la historia humana y que continuó evolucionando, conforme los medios técnicos del hombre se iban desarrollando. El advenimiento de la computadora en el espacio profesional, primero, y luego en el privado, transformó la relación del individuo con el texto literario; conllevó a cambios en su manera de crearlo, de recibirlo y de conservarlo. Así, las formas de acceso a la cultura escrita se modifican, no solo respecto a la relación del lector con el libro, sino también a las instituciones que gravitan a su alrededor del hecho literario: casas editoriales, librerías, universidades, bibliotecas y centros de documentación.

Hoy en día, la cuestión va más allá de la desaparición o no del viejo y reverenciado paralelepípedo de tinta y papel. El libro es, fue y será un objeto venerado, en tanto es el medio privilegiado para consignar y transmitir el conocimiento y la cultura; espejo que refleja la imagen del mundo y conserva la huella de la humanidad. Pero resulta este objeto intocable, intachable e inmutable, en tanto hecho histórico sufrió varias transformaciones a lo largo de su evolución: la aparición del códice, que reemplazó al rollo de papiro; la invención de la imprenta por Gutenberg en 1454, y, finalmente, la virtualización y digitalización del libro que modificaron la práctica de la lectura y de la escritura a finales del siglo XIX.

El libro como objeto ha sufrido cambios a diferentes niveles morfológicos: los soportes físicos de lectura son pantallas que se



desenrollan en forma continua, tal como sucedía para los papiros, gracias a un ascensor ubicado al lado de la pantalla (computadora, *tablet*, teléfono inteligente). Su formato de lectura (PDF, ePub, mobi) permiten encontrar y leer libros en las diferentes pantallas disponibles de manera mucho más ágil. Las nuevas plataformas de acceso y almacenamiento del libro (bibliotecas, librerías *online*, programas informáticos como “calibre”, USB, CDs, la nube, etc.) no necesitan espacios físicos o, sino, en tamaños reducidos. Finalmente, los nuevos objetos literarios nacen del desarrollo digital (libro enriquecido, libro digitalizado, audiolibros, *blogs*), que alteran la metodología creativa de la escritura del cuento y de la novela por las infinitas posibilidades estructurales que ofrecen las tecnologías informáticas.

Estos ejes de cambios del libro-objeto condujeron a la transformación textual y creativa de la obra a nivel de: a) su textualidad: por los hipertextos que enriquecen las obras; b) su narratividad: cuyos elementos materiales, formales y estructurales ofrecen nuevas perspectivas; c) estabilidad textual: la lectura acompañada de los “clics” o los “toques” brindan una nueva estética literaria. Estas modificaciones afectan los papeles y los lugares establecidos a los creadores, lectores y textos.

La evolución social y tecnológica del pensamiento intelectual a través del texto literario es muy amplia y, a pesar de que la estructura del texto literario digital es el hito principal de este trabajo, no tratar su creación y recepción aunque sea de manera sucinta sería imperdonable. Por lo tanto, aunque los mencionaremos, no abordaremos como objeto de estudio en esta monografía ni la recepción ni la edición ni la historia del libro ni tampoco las ideologías pesimistas u optimistas sobre la muerte o no del mismo, el final del lector como receptor pasivo, la masificación y la banalización del libro y de la obra: nos centraremos en la estructura del texto en la creación literaria en la era digital a inicios del siglo XXI.

Por su parte, el cuento y la novela digital afectados por esta última transformación tecnológica, adquieren nuevas dimensiones; el relato



publicado periódicamente en los *blogs*, por ejemplo, toma un tinte de producción colaborativa, instalándose una relación participativa entre el escritor, el texto y el lector.

En base a lo expuesto, el presente trabajo permitirá establecer nuestra posición frente a un posible advenimiento de nuevas formas estructurales, lexicales y lingüísticas de comunicación traídas por los avances naturales y tecnológicos del hombre. Así mismo, nos permitirá determinar las consecuencias de dichos cambios en nuestros métodos y hábitos de lectura del cuento y la novela, y en la función creativa del oficio de escritor. En tal sentido, ese trabajo se propone los siguientes objetivos: como objetivo general, establecer los cambios de la estructura del texto en el cuento y la novela digital para analizar sus impactos sobre la creación literaria y su relación con los lectores. Por su parte, los objetivos específicos son: determinar las características del libro digital, del libro enriquecido y del *blog* literario, analizar el hipertexto, la hiperficción y la interactividad autor-texto-lector, y establecer los impactos de los cambios tecnológicos en los procesos de creación y recepción literarios.

Para cumplir con los objetivos señalados, se desarrollará una metodología de tipo cualitativa, basada, a su vez, en la aplicación de la técnica bibliográfica y el análisis de textos. Las fuentes consultadas serán extraídas de la biblioteca de la Universidad de Cuenca y de fuentes académicas en línea, provenientes de revistas indexadas y confiables. A partir de las fuentes consultadas se procederá a identificar ciertos *blogs* literarios de autores ecuatorianos, argentinos y españoles, así como versiones hipertextuales de novelas y textos desarrollados exclusivamente para el formato digital. Con este material se procederá a realizar una descripción de las características formales de cada uno de los textos analizados, y determinar las particularidades literarias de dichos relatos.

La investigación será presentada en tres capítulos independientes: en el primero se abordarán aspectos como el libro digital, su definición, historia,



sus ventajas y desventajas; el libro enriquecido, su historia, ventajas y desventajas; el *blog* y se finalizará el capítulo con el análisis de tres sitios web literarios. En el segundo capítulo, se hará una aproximación a los recursos estructurales literarios del cuento y de la novela digital y la interactividad autor-texto-lector. El capítulo abordará conceptos y elementos como el hipertexto, extratexto, la ficción multimedia, el lector de hipertextos, la escritura colectiva y concluirá con el análisis de una ficción multimedia. Por su parte, el tercer capítulo incluirá el estudio de los impactos estructurales que se dan en el texto literario, profundizándose en aspectos como la narratividad, sus elementos materiales, formales y estructurales. A su vez, se analizarán conceptos como la estabilidad textual en el libro, en el autor y en el lector. Las respectivas conclusiones y recomendaciones que se deriven del trabajo se presentarán en capítulo aparte.



## CAPÍTULO I

### DEL TEXTO LITERARIO IMPRESO AL TEXTO LITERARIO DIGITAL

-¿La cuestión?

-Sí claro, la cuestión: ¿esto es o no es una novela?

-...

-...

-¿Usted necesita una respuesta?

Vicente Luis Mora, *Circular 07*

#### 1.1. El Libro digital

El libro es el testigo privilegiado del pensamiento humano. Hace 6.000 años los sumerios inventaron la escritura cuneiforme depositada en tablillas de arcilla. Estas primeras comunicaciones escritas constituidas por dibujos figurativos y símbolos (iconografía y jeroglíficos) evolucionaron hacia varios alfabetos complejos que no son más que los portadores de todos los conocimientos y pensamiento de la humanidad, de su cultura. El propósito que se perseguía con esas técnicas de comunicación es el mismo de hoy en día: “plasmar el pensamiento, abstracto e infinito en un soporte material y finito” (Bonny, 2003, pág. 246). Los primeros *librimorfos*: el rollo de papiro y luego el códice (de tableta de madera o de pergamino) se transformaron progresivamente en los famosos y sagrados paralelepípedos conocidos como libros, depositarios de la literatura y del conocimiento sociocultural, científico y económico; los cuales, con el pasar del tiempo, se digitalizaron, se volvieron electrónicos.

La digitalización del libro, por su parte, origina una triple ruptura:

1. Instaura una nueva técnica de difusión de la escritura, generando una nueva relación con los textos e imponiéndoles una nueva forma de inscripción. Obliga a que el lector prescinda de sus herencias y tradiciones como receptor. Es, así mismo, una revolución de la



modalidad técnica de la reproducción de lo escrito; un cambio radical en la percepción de los textos como entidades independientes y un cuestionamiento a las estructuras y formas que han sostenido tradicionalmente a la cultura escrita.

2. Al mismo tiempo puede ser considerada como una ruptura al orden de las razones, dado que se interpone en la linealidad argumentativa del discurso impreso, sustituyéndola por la lógica del hipertexto.
3. Por último, genera una ruptura en los conceptos de propiedad intelectual y autoría además de crear una porosidad entre la cultura y la distracción, entre el mundo del arte, el entretenimiento y la comunicación (Chartier, 2005; Córdón, 2011).

Se estaría asistiendo al triunfo de las pantallas como el soporte prioritario de la relación de las personas con su cultura. Dicho cambio comportamental provoca en esta especie de “trimurti literaria”<sup>2</sup> (autor-texto-lector) una permutación: emisor, mensaje y receptor pueden intercambiar sus papeles o roles preestablecidos, invariablemente, gracias a las nuevas tecnologías. Tal como señala Chartier (1997), el desenrollado secuencial del texto en la pantalla, su continuidad, así como el hecho de que sus fronteras no sean tan radicalmente visibles como en el libro, dan al lector la posibilidad de mezclar, entramar y ensamblar los textos digitales en el modo que lo desee; todos estos rasgos indican que la revolución del texto digital es una revolución de las estructuras del soporte material, de la escritura y de las maneras de leer.

### **1.1.1. Definición del libro electrónico.**

Al momento de hablar del libro electrónico, señala García-Marco (2008), se origina una confusión entre mensaje y soporte. Se suele emplear el término “libro electrónico” o “libro digital” para referirse a la codificación digital (en un archivo numérico para computadora) del mensaje contenido en un libro tradicional. También se ha definido al libro digital como formato

---

<sup>2</sup> Trimurti es el término sánscrito con el que se hace referencia a tres dioses principales de la mitología hinduista: Brahma, Visnú y Shiva (N. del autor).



digital que puede ser descargado a través de dispositivos electrónicos para una posterior visualización, que se puede adquirir por medio de la red o por soportes tales como el CD-ROM. El libro digital consiste en un archivo que requiere de un elemento adicional para ser visto; dicho elemento es un dispositivo-lector, el cual contendrá un software apropiado para la lectura (Cordón, 2011).

García-Marco (2008) sugiere que para evitar las confusiones de términos entre el dispositivo electrónico que permite almacenar, reproducir y leer libros, y el libro en formato adecuado para leerse con dicho dispositivo, es mejor emplear el término “libro digital”, el cual sirve para designar aquellos formatos digitales equivalentes al libro (PDF, mobi, epub). El término “libro electrónico” o “e-book” se reservará para referirse a aquellos dispositivos electrónicos (Kindle, tablets, ordenador, celular inteligente) que permiten descargar, leer, emplear y almacenar los libros electrónicos.

A la vez se distinguen dos tendencias de libros digitales: aquellos análogos al libro tradicional impreso, llamados homotéticos (tema que se desarrollará más adelante) y que suelen leerse en libros electrónicos como la Kindle y aquellos que se encuentran en ruptura con el libro de papel, que se leen directamente sobre la pantalla de un ordenador o un celular o una *tablet* como un *blog* o un libro enriquecido.

### **1.1.2. Breve historia del libro digital.**

Tal como señala Garza (2010), desde la aparición de los computadores personales en los años setenta del siglo pasado, existió el interés por crear los libros electrónicos, también conocidos como *e-book*. Sin embargo, dicho dispositivo cobraría mayor importancia solamente con la popularización del internet. En el año 1987, la compañía Voyager lanzaría un programa para leer libros, para lo cual distribuyó más de cien títulos en formato de disco de 3,5 pulgadas. En 1991 el Proyecto Gutenberg<sup>3</sup> empleó

---

<sup>3</sup> El primer libro digital remonta al 4 de julio de 1971. Se trata del eText #1 del Proyecto Gutenberg, un proyecto visionario lanzado por Michael Hart con el fin de crear versiones electrónicas gratuitas de





el formato simple del libro digital homotético y acumuló 1.500 títulos, mayormente en inglés (Garza, 2010).

Con la aparición del libro electrónico, se dieron principalmente dos problemas: el primero consistió en la necesidad de proteger los derechos intelectuales y patrimoniales del texto frente a las copias no autorizadas; el segundo, se derivó de la dificultad que implicaba leer, por la luminosidad, su modo de desenrollo de las páginas y su falta de movilidad, frente a la pantalla de una computadora grandes cantidades de texto (Garza, 2010). Ante la primera situación, empresas como el Open E-Book Forum publicaron en 1999 el programa *Content Manager Server*, como un mecanismo de protección al libro electrónico. Así, el primer libro colocado a la venta con el procedimiento e-book Reader fue *Riding the Bullet* de Stephen King. Dicha distribución no obtuvo los ingresos esperados.

Como informa la prensa (Riaño, 2016), las ventas del libro electrónico en los Estados Unidos han caído un 12,7% en el año 2015, mientras que en España la venta de ejemplares decayó en un año algo así como 26,5 millones de euros. En relación al año 2013, donde se alcanzaron ventas de 214 millones de euros en ventas de libros electrónicos, las actuales suponen una disminución de 33,6 millones. Por su parte, el papel está en ascenso. En el año 2015 se vendió un 2,8% más que el año anterior, acumulando la cifra de 577 millones de euros. Así, la cuota de mercado del libro electrónico ha bajado hasta un 24%.

En España las cifras de venta de libros electrónicos no alcanza el 10%; no obstante, las editoriales consultadas por el Observatorio de la lectura y el libro del Ministerio de Educación y Cultura de España (Riaño,

---

obras literarias y de difundirlas por el mundo entero. En el siglo 16, Gutenberg había hecho posible para todos tener libros impresos por un precio relativamente módico. En el siglo 21, el Proyecto Gutenberg iba a permitir a cada uno disponer de una biblioteca digital gratuita. Este proyecto cobra nuevo aliento y alcanzó una difusión internacional con la aparición de la web en 1990, y luego con la creación de Distributed Proofreaders en 2000, cuya meta es compartir la revisión de los libros entre centenares de voluntarios. En 2010, el Proyecto Gutenberg cuenta con más de 33.000 *ebooks* de alta calidad y decenas de miles de descargas al día. Tiene sitios web en los Estados Unidos, en Australia, en Europa y en Canadá, con 40 sitios espejos repartidos por todo el planeta (Lebert, 2011).



2016) confían en que para el año 2020 la cuota de la venta digital llegue al 50%. A su vez, la venta de libros electrónicos generó en España 30 millones de euros durante 2015, frente a los 900 millones de euros. En tal sentido, la cuota de mercado del libro digital es sólo del 3% (Alemany, 2016).

Las editoriales más grandes de los Estados Unidos, agrupadas bajo el término “Big Five”, en el año 2012 alcanzaron un 46% de ventas electrónicas. No obstante, los consumidores de estos formatos se quejaron por los precios altos de dichas ediciones, las que en ciertos casos tenían precios por encima de los libros de bolsillo, también publicados por dichas editoriales.

En la actualidad (Alemany, 2016; Riaño, 2016), los géneros que más se comercializan son la ficción contemporánea (24,8% de las ventas), la novela romántica y erótica (22,6%) y la novela policiaca y de *suspense* (9,4%).

### **1.1.3. Ventajas del libro digital.**

Entre las principales bondades que se le atribuyen al libro digital está su reducido consumo de papel, y por tanto la preservación del medio ambiente. Según señala Bonny (2003), el libro físico, además de ser un producto incómodo en su forma, resultaría cada vez más complicado acceder a su oferta. Por el contrario, en una sociedad digital, en que grandes contenidos de información pueden ser aglutinados en un USB diminuto, el papel parecería perder su función de almacenamiento de datos. La técnica ha conseguido resultados impresionantes en la fabricación de portátiles con pantalla ultraplana (Bonny, 2003).

Otra ventaja del libro digital es su reducido costo. La conversión de un libro impreso a un formato de libro electrónico implica reformatear el archivo digital. El coste de dicha conversión puede ser alto o relativamente reducido, todo depende de las características del formato original y del instante en que se efectúe la conversión. Por otro lado, los costos de fabricación de los libros



digitales son muy bajos, lo que otorga a este formato un gran atractivo (Woll, 2003). Al momento de aparecer los primeros libros electrónicos y digitales, la percepción de que el precio era bastante elevado se extendió. A su vez, en el año 2010, se consideraba como referencia el porcentaje del 75%, es decir, si un libro en papel costaba 10 euros, su versión digital costaba 7,5 euros. Actualmente, el precio medio del libro electrónico en España está actualmente en los 6,2 euros.

#### **1.1.4. Desventajas del libro digital.**

A lo largo de los años, señala Alemany (2016), se ha escuchado aquel argumento que sostiene que los lectores, en realidad, no gustan del libro electrónico. “No les gusta como objeto ni como experiencia, no les gusta a este precio ni les gusta en la formulación contractual habitual” (pág. 1). En base a este argumento, el libro digital pierde algunas de las características físicas, sensoriales y culturales que siglos de formato tradicional han vuelto muy cercanos al lector: el olor de las páginas, la textura de las tapas o sobrecubiertas, los colores de las portadas, la historia particular de cada libro, la tipografía original y el trabajo artesanal que se lleva a cabo en algunas ediciones especiales, ausencias todas ellas que para ciertos lectores resultan decisivas en su experiencia lectora.

Investigaciones sobre nuevas tecnologías destacan el inconveniente de leer textos en soportes tecnológicos (computadoras, *tablets*, *e-books*), en comparación a la lectura de textos impresos (Garza, 2010). Aunque es cierto que internet significó una revolución en el proceso de la información, el libro físico continúa siendo un objeto indispensable en “el proceso de adquisición de conocimientos y en el disfrute del placer estético del acto de leer por el puro placer experimentado al entrar en contacto con las obras maestras de la literatura universal” (Garza, 2010, pág. 22). Lo cual significa que el libro-objeto no ha sido desplazado como era de esperarse.

Según lo señalado por Merlo-Vega (2014), el libro digital implica ciertas normativas de propiedad intelectual y derechos de autor que todavía



están en discusión, y aunque en la mayoría de países tales aspectos se encuentran en etapa de desarrollo, estos generan mucha confusión sobre derechos puntuales y otros asuntos como “límites de uso, obligaciones tributarias o derechos de copia” (pág. 278). Sin embargo, las regulaciones y normativas suelen, por lo general, adaptarse a los cambios tecnológicos que ocurren en las sociedades, por lo que cabe esperar una pronta actualización de dichas normativas.

Por su parte, muy escéptico y suspicaz, Vargas Llosa (La Tercera, 2013) señala que el espíritu crítico resultante principalmente de las ideas contenidas en los libros impresos podría caer en un empobrecimiento si las pantallas acaban de enterrar a los libros; la literatura escrita exclusivamente para las pantallas consistiría en una literatura mucho más superficial, solamente de entretenimiento y conformista.

Hax (2011) es más radical en su juicio y apunta que el libro digital no es un “libro” y nunca lo será. La diferencia más decisiva entre un libro y un *e-book*, señala este autor, es que al momento de leerse un libro uno está solo; leer un libro es una acción solitaria, silenciosa (en ciertos casos), pero completamente personal y privada. Diferente a la experiencia de leer un *e-book*, donde existe una empresa que sabe lo que usted lee; pues las vueltas que se dan a la página digital, los tiempos de lectura, cada anotación realizada y hasta la colección de libros que están dentro de la tableta están registrados en el servidor de una empresa privada.

## **1.2. El libro homotético**

El libro homotético, según Robin Berjon (2011), designa un conjunto de libros digitales que reproducen de manera idéntica, sin cambios significativos, las obras impresas. Un texto homotético sería un libro escaneado y reproducido bajo un formato exclusivamente estático. Conserva la linealidad, estabilidad, textualidad y permite una lectura diacrónica. Con el libro homotético las transformaciones se realizan únicamente a nivel del soporte (libro - objeto) y no en la obra, menos aún en los equilibrios internos



al género novelístico. La versión homotética de *Nadja* de Andrés Breton no difiere de la versión impresa original, solamente que su soporte, su paginación y su modo de acceso se modificaron, lo mismo ocurre con *Rayuela* de Cortázar, aunque el mapa para acceder al diferente capítulo en el orden sugerido por el autor, permite crear una nueva linealidad a la obra.

Illera y Monroy (2009) apuntan al hecho de que los nuevos medios remedan a los anteriores, es decir, emplean similares contenidos en novedosos formatos de expresión y comunicación. Las tecnologías digitales no serían una excepción, al contrario, en su gran variedad reproducen las ficciones con formatos diferentes, motivo por el cual, no extraña que las narrativas digitales estén en casi todos los nuevos medios, aparezcan y se renueven cada vez que hay un pequeño giro tecnológico.

### **1.3. El libro enriquecido**

Refiere Juárez (2012) que existen lectores ya adaptados a la tecnología y a los nuevos formatos de los libros que observan que el libro electrónico o digital no se diferencia “significativamente” del libro impreso, y que en muchos casos aquellos parecen más una copia electrónica que un libro inédito. Estos lectores consideran que, puesto que “la tecnología y las pantallas lo permiten, ¿por qué seguir limitados a lecturas planas? ¿Por qué no aderezarlos con audio, video, juegos y convertirlos en un libro que permita la interacción con el lector?” (pág. 1). Estas inquietudes han sido resueltas con el advenimiento de formatos que incluyen tales implementos audiovisuales.

El libro enriquecido, también conocido como *enhanced book*, es aquel que, a más de texto, incluye archivos multimedia, siendo los más comunes los de audio y video. Ciertos libros electrónicos desarrollan interactividad (tema sobre el que se profundizará posteriormente) a través de distintas posibilidades argumentales que se le presentan al lector, de manera que se le permite la creación dinámica de una narración (Truneanu, 2013). Crean vínculos y enlaces que permiten la interacción por parte del lector, tales



como: saltos en el texto, banda sonora e hipervínculos. También se les conoce con el nombre de *app-book*, y están concebidos para los lectores en *tablet* (*iPad*, *Kindle* y semejantes) y, no necesariamente, para *smartphones* (Ayén, 2012).

La producción de libros enriquecidos no ha sido una opción para muchos autores o editoriales. No obstante, su aplicación en el campo de la no ficción (tutoriales, divulgación, enciclopedias, etc.) tiene muchas posibilidades de éxito, puesto que, previo a la aparición de los libros enriquecidos, el uso de imágenes y gráficos impresos consistía en la única alternativa que otorgaba claridad a un texto de consulta.

### **1.3.1. Historia del libro enriquecido.**

La editorial francesa Hachette se convirtió en el año 2012 en la primera de las seis grandes editoriales en publicar libros en formatos enriquecidos a gran escala usando esta tecnología para los métodos de enseñanza. Por su parte, la editorial norteamericana Harper Collins, en el 2013 publicó trece títulos con dicho formato, incluido el último libro de Michael Chabon, “Telegraph Avenue” (2012), el cual contenía una canción, diez diseños del artista Stainboy, un mapa de Telegraph Avenue, un video-entrevista con el autor y partes grabadas de la historia para ser escuchada. Cada uno de los trece títulos publicados están disponibles para dispositivos Apple, Amazon y Barnes & Nobles (Corroto, 2013).

En el caso de España, las iniciativas más actuales están centradas en la no ficción y en los libros para niños, en los que a menudo se incluyen juegos (Ayén, 2012), aunque en marzo de 2012 la editorial Planeta lanzaba su primer libro enriquecido para iPad, “Martín Ojo de Plata”. La obra recogía las dos primeras novelas de Matilde Asensi sobre el Siglo de Oro español: “Tierra Firme” y “Venganza en Sevilla”. Esta obra venía enriquecida con:



- Un recorrido por el contexto histórico de la novela con más de 500 fichas sobre los principales protagonistas del siglo XVI, los hitos históricos clave para entender la sociedad de entonces y un glosario.
- Reseñas de los principales personajes de la novela.
- Ilustraciones de la época, así como reproducciones de batallas, bocetos de barcos y armamento, cartografía y mapas coetáneos y reproducciones de documentación histórica auténtica.
- Vídeos de Matilde Asensi en los que analiza la obra (Matilde Asensi, 2010).

### **1.3.2. Ventajas de los libros enriquecidos.**

Según Truneanu (2013), el libro enriquecido ofrece: a) precisión: requerida en un manual, una enciclopedia, o un texto de divulgación; b) reflexión: al hacer que el lector se pregunte sobre el sentido de un video, imagen o hipervínculo en un pasaje específico; c) alternativas, como escuchar o no la música, ver o no el video, decidir el desarrollo de una historia; d) conocimiento, escuchar directamente las piezas musicales mencionadas en el texto, acceder a un documental sobre un hecho histórico), además de diferentes formas de despertar sus emociones (con palabras, música e imágenes) y, dependiendo del libro, belleza, inspiración, juego, perspectiva. Lo que permite que esta técnica del libro digital complete de manera literal los aspectos teóricos e imaginativos de los libros.

### **1.3.3. Desventajas de los libros enriquecidos.**

A más de la desconfianza que lo nuevo genera en los lectores, el coste de producción es una las principales desventajas de los libros enriquecidos (Truneanu, 2013). Es necesario en su elaboración recurrir a programas de gran sofisticación de producción de *e-books* como Adobe InDesign, al mismo tiempo que se necesita producir y editar el audio y video. A su vez, aspectos como la adquisición de licencias musicales y de equipos de filmación, contratación de profesionales de edición audiovisual y



grabaciones en estudios, son requeridas en la producción de este tipo de libros.

Ciertos analistas anglosajones, referidos por Corroto (2013), apuntan que la utilización de las posibilidades multimedia de los libros enriquecidos no ha sido explotadas en su cabalidad. En algunos libros biográficos sobre íconos de la música, señalan, no se han incluido lo que resultaría lo más elemental: una selección de la obra musical del artista biografiado; a su vez, en novelas de ficción que describen escenarios de gran envergadura no se ha recurrido, por ejemplo, a mapas interactivos.

La limitación en la distribución de este tipo de libros es otro de los problemas detectados. A diferencia de los *e-book*, los cuales pueden ser subidos y posteriormente vendidos en distintos portales, en el caso de los libros enriquecidos, hacer lo mismo supondría perder o disminuir la calidad de su contenido multimedia (Truneanu, 2013). Esto lleva a que muchos usuarios opten por los libros digitales homotéticos, antes que por versiones tecnológicamente más modernas.

Otra de sus desventajas es la incompatibilidad con los dispositivos de tinta electrónica (Kindle, Kobo y bq), los cuales no posibilitan la lectura del formato enriquecido, pues éste requiere de pantalla táctil y color para aprovechar todas sus aplicaciones (Ayén, 2012). Por lo que, al igual que en el ejemplo anterior, los usuarios de dispositivos con tinta electrónica optan exclusivamente por los formatos sencillos.

#### **1.4. El *blog***

El Internet continúa generando nuevas aplicaciones que no sólo fomentan la expresión individual, sino también el desarrollo de una comunidad cohesiva (Huffaker, 2004). La investigación actual en entornos de comunicación mediados por ordenador, tales como salas de *chat*, grupos de noticias y los dominios multiusuario, ponen de manifiesto las tendencias interesantes en la forma en que se presenta la identidad individual, el lenguaje empleado y las interacciones humanas.





Los *blogs* son diarios personales compuestos de entradas cronológicas, similares a las de un diario de papel. Las características de un *blog* incluyen la publicación instantánea de texto o gráficos para la Web sin para ello tener que contar con conocimientos técnicos sofisticados. Poseen, a su vez, un formato que permite a las personas subir comentarios o sugerencias a cada entrada del *blog*, la posibilidad de archivar últimas entradas del *blog* de la fecha, e hipervínculos a otros *blogs*. Estas características proporcionan a las personas la oportunidad de expresarse en línea.

Los *blogs* son páginas web en las que las entradas se muestran en orden cronológico inverso. Se están convirtiendo en una forma cada vez más popular de la comunicación en la web. Aunque algunos afirman que el primer *blog* fue el sitio web creado por Tim Berners-Lee en 1991, el formato actual apareció por primera vez en 1996, y el término *weblog* fue aplicado por primera vez en 1997. Desde mediados de 1999, los *blogs* han aumentado de manera exponencial, habilitados por el lanzamiento del primer *software* gratuito de *blogs* (Pitas). Las estimaciones actuales indican que el número de sitios que se hacen llamar *blogs* alcanzan los 1,3 millones, de los cuales unos 870.000 se mantienen de forma activa.

Al igual que con otros protocolos de comunicación de Internet que han adquirido una repentina e intensa popularidad, los *blogs* están siendo considerados como poseedores de un potencial democratizador socialmente transformador. Periodistas, por ejemplo, ven a los *blogs* como fuentes alternativas de noticias y de opinión pública. Las personas crean *blogs* como un vehículo para la auto-expresión y el auto-empoderamiento. “*Bloguear*” permite a la gente ser más reflexiva y elocuente con respecto al mundo que les rodea (Herring, Scheidt, Bonus, & Wright, 2004); sin embargo, la gran cantidad de *blogs* que existen, y que a su vez aumenta las voces y visiones que se expresan por estos medios (*blogueros*, lectores y autores citados), disminuye el impacto que ciertas reflexiones podrían ejercer en la sociedad.



Se tiende a definir a los *blogs* en relación a los temas que aborda en sus entradas. Otro elemento que caracteriza a los *blogs* es su frecuente actualización, por lo que necesita ser alimentado periódicamente, caso contrario puede perder el interés por parte de sus lectores. Existen tres tipos básicos de *blogs*: filtros, diarios personales y portátiles: a) filtros, cuyo contenido es externo al *bloguero* (noticias, selección de textos, trivia); b) diarios personales, cuyo contenido es interno y personal (pensamientos del *bloguero*, creación literaria, reflexión social); y c) portátiles, que pueden contener contenido externo o interno (debates, foros, ensayística), y se distinguen por ser focalizados, es decir, por contener ensayos más largos.

Aunque los primeros *blogs* eran del tipo filtro, el tipo diario se ha vuelto más común (Herring et al., 2004). Los *blogs* se caracterizan por ser socialmente interactivos. Algunos permiten a los lectores enviar comentarios a las entradas individuales, dando lugar a intercambios "conversacionales" en el propio *blog*. La interactividad social es más alta en los *blogs* de tipo revista.

El *blog*, tal como refiere Cortés (2006), presenta un discurso en constante transformación. Hasta las entradas que conforman el archivo de un *blog* se encuentran continuamente modificadas por el autor. El *blog* ofrece al lector un documento compuesto por elementos de distinto origen que se funden en el espacio virtual para la creación de un discurso propio, el que comprende, a más de texto, imágenes, hipervínculos, sonido, música, entre otros.

El crecimiento de los *blogs* en Internet ha sido fenomenal. Hsu y Lin (2008), señalan que originalmente los *blogs* eran una herramienta de escritura en línea que ayudó a sus usuarios a hacer un seguimiento de sus propios registros, y que con el tiempo pasó a convertirse, rápidamente, en una parte fundamental de la cultura en línea, pues su formato permite colocar material sobre cualquier tema debatible. Así, al abordar un tema



popular se despierta un enorme interés hacia el *blog* y puede llegar a ejercer una cierta influencia en la sociedad.

Los adolescentes constituyen una gran parte de la comunidad *bloguera*, a menudo referida como la '*blogósfera*'. Un estudio desarrollado por Perseo Development Corporation, citado en Huffaker (2004), señala que el 52% de todos los *blogs* están siendo desarrollados y mantenidos por jóvenes de entre 13 y 19 años. Un estudio similar encuentra que el 40 % de los autores de *blogs* son menores de 20 años. A su vez, una visita a la página de estadísticas de Livejournal.com, uno de los sitios web más populares de *blogs* alojados, da a conocer que la mayor distribución de los autores del *blog* cae, asimismo, por debajo de los 20 años.

Ramírez (2011) considera que la literatura desarrollada en *blogs* permite a los lectores compartir sus criterios y juicios, además de que la inmediatez de su lectura es común, así como la presencia de la experimentación literaria en un "plano transgenérico" (pág. 52). Para este autor es aún complicado pensar el *blog* como un nuevo género literario; más bien, considera que los lugares de escritura creativa que se generan en los *blogs* se constituyen en espacios de libertad y de continua exploración. Estos *blogs* se han convertido en una especie de bitácora de los escritores, sus diarios y sus cuadernos de apuntes.

Se ha destacado (Hsu & Lin, 2008; Ramírez, 2011) la capacidad de los *blogs* para abordar todos los géneros y subgéneros (el cuento corto, el poema, el ensayo breve, la crónica o novelas) desde la crítica, la creación y la recepción. En ausencia de directrices editoriales, los autores se toman la libertad de explorar la literatura a la manera que ellos creen conveniente. Por su parte, la proliferación de *blogs* literarios conlleva, en palabras de Escandell (2012), a lo que se denomina la saturación artística.

La mayoría de los contenidos de los *blogs* son breves (microcuentos, poemas, aforismos y microensayos), debido a que este tipo de textos resultan favorecidos por el formato y por la periodicidad que caracteriza al



*blog*. Una narración extensa conllevaría al posible desinterés del lector, razón por la cual, y siguiendo los ejemplos de muchas novelas contemporáneas, el *blog* se decanta por la brevedad compositiva (Escandell Montiel, 2012).

Tal como señala Escandell (2012), el hecho de que los textos incluidos en los *blogs* respondan en muchos casos a los impulsos particulares e íntimos de los autores, impide postular la existencia de un lenguaje común a estos formatos. En tal caso, elementos como el tono del *blog*, las costumbres y el entorno de cada *bloguero*, así como las intenciones (artísticas o informativas) del autor tendrán una influencia decisiva en la presentación y en el resultado buscado. A su vez, en razón de su contexto tecnológico, se observa la presencia de una gran cantidad de neologismos y otras manifestaciones del ‘ciberhabla’, “además de interpelaciones directas a los lectores y tendencia a usar párrafos cortos, para hacer más fácil la lectura en pantalla” (Escandell Montiel, 2012, pág. 127). Tal como ocurre en los nuevos formatos de la comunicación escrita en línea, las formas de la lengua escrita de los *blogs* se alejan de la normativa y de las reglas gramaticales; no obstante, ello no significa que el desvío del canon escritural sea su característica más evidente.

El aparecimiento del formato *blog* traería consigo la presentación de un nuevo género literario: la *blognovela*. Este término, como señala Casciari (2009), genera cierta confusión. Consistiría en una historia de largo aliento desarrollada en capítulos inversos y atomizados, narrados en primera persona, con una trama en tiempo real, en donde el protagonista posee conciencia del formato empleado y en el que la realidad afecta al devenir de los acontecimientos. Estéticamente, en la *blognovela* predominan tres elementos con idéntico valor: a) la escritura tradicional, b) el diseño multimedia y c) la programación informática.



La *blognovela* comparte con el folletín ciertos rasgos al momento de componer la narración: a) el uso del *cliffhanger*<sup>4</sup>, esto con el fin de captar la atención del lector y mantenerlo fiel a lo largo de la publicación (Escandell Montiel, 2012); b) la claridad en el punto de arranque, pues en la *blognovela* resulta primordial que el eje narrativo del relato sea comprendido de inmediato, en lo posible, a un golpe de vista y que sea atractivo para el lector, que capte su atención y que lo enganche desde el principio (Casciari, 2009; Escandell Montiel, 2012); y c) el condicionamiento secuencial de la *blognovela* obliga al autor a rehuir de ciertas complejidades argumentales.

## 1.5. Análisis de tres *blogs* literarios

### 1.5.1. “Miss O’Ginia” del escritor ecuatoriano Fernando Escobar Páez (Quito, 1982).

Las entradas de este *blog* aglutinan los más distintos géneros: poesía, artículos periodísticos, reseña de libros, de obras de teatro y de películas, microrrelatos y crónicas. Gran parte del contenido corresponde al trabajo realizado por el autor en la prensa escrita del Ecuador, particularmente, en el diario público El Telégrafo y en su suplemento cultural Cartón Piedra. Sin embargo, lo que diferencia a este *blog* de otros similares (también enfocados a la reseña y la creación literaria) es el matiz provocador presente en muchas de sus entradas.

En particular, son sus relatos imbuidos de un humor negro, con recurrencias a lo escatológico y escritos en un lenguaje impúdico, procaz, pero con un estilo directo y sin florituras, lo que hace de su *blog* un objeto “diferente” a otros de su misma especie. Los relatos están escritos de una manera sencilla (plana en ciertos casos), sin mucha depuración formal y carentes de un trabajo riguroso sobre el texto que permita considerarlos creaciones literarias con cierto valor estético. Podría verse a estos relatos como simples e inocentes divertimentos, en razón de que hacen de la

---

<sup>4</sup> Artificio narrativo por medio del cual una escena es interrumpida en el momento de su clímax para despertar el interés del lector, de modo que este se interese en conocer el resultado o desarrollo de dicho efecto en la siguiente entrega (N. del autor).



pornografía y de lo abyecto temas constantes que son tratados con superficialidad y total desdén. De ahí que el lector puede pasear por sus distintas entradas sin que el contenido llegue a perturbarlo o conmoverlo significativamente. Uno de los relatos incluidos en el *blog* es “Súper agente secreto musaraña”, a continuación se transcribe un pasaje del mismo:

Quiero tener un hijo con Salomé. Hace meses que ella me rechaza, pero eso es secundario, pues mi decisión de preñarla es más fuerte que la mezquindad con la que me cierra las piernas. Para llevar a cabo mi plan, empecé a guardar todos los condones que usaba con otras chicas. En las noches iba a exprimir los preservativos sobre la taza del retrete de niñas en los bares donde Salomé suele embriagarse y agarrar con cualquier tipo que se asome. (Escobar, 2014, párr. 1)

Un párrafo que es una muestra de las particularidades estéticas y creativas que guían la escritura de este y otros relatos incluidos en el *blog*. Ni en los párrafos ni en el relato se explican las razones que subyacen al deseo del narrador-protagonista sobre Salomé; simplemente se parte de una premisa, de una ocurrencia “ingeniosa” del narrador y se la lleva hasta las últimas consecuencias. Esta es la lógica que impregna cada una de las narraciones incluidas en el *blog* “Miss O’ginnia” y que le ha otorgado al autor cierta aura de *enfant terrible* entre ciertos lectores.

Sin embargo, hay quienes defienden la existencia de este *blog* como un reducto poético que posibilita una mirada libre de imposiciones ideológicas y morales. Un espacio para la libertad de expresión. Al respecto del *blog*, el escritor ecuatoriano Huilo Ruales (2011) señala:

(...) en su continente y contenido, el *blog* de Fernando es un estupendo espacio poético que atenta contra el buenvivir, el buenmorir, el buenmentir. Humor, provocación, ruptura limítrofe, códigos incendiarios, escatología, pornografía, destreza expresiva, harakirismo, es decir, poesía extrema,



posundergrundesca, quién lo diría, made in kitolandia. Fernando y su *blog* y su espacio de Facebook y su correo electrónico y su Miss O'ginia y su merodeo por la zona, es un poeta extremo que nos ha caído del infierno. (párr. 5)

En la aproximación al *blog* “Miss O’Ginia” sería importante destacar y analizar la interacción que tiene el autor con sus lectores. En tal sentido, siendo un espacio en que la libertad de expresión se pone en práctica, extraña que no existan debates o polémicas al interior del mismo. Se pudo observar que, a lo mucho, los comentarios de los lectores se limitan a mostrar su satisfacción por ciertas entradas, pero sin que exista un diálogo entre puntos de vista contrarios, los que seguramente habrá en razón del material que contiene el *blog*. En tal sentido, el *blog* de Fernando Escobar constituye en un medio de expresión unidireccional, donde no hay una retroalimentación vía lectores.

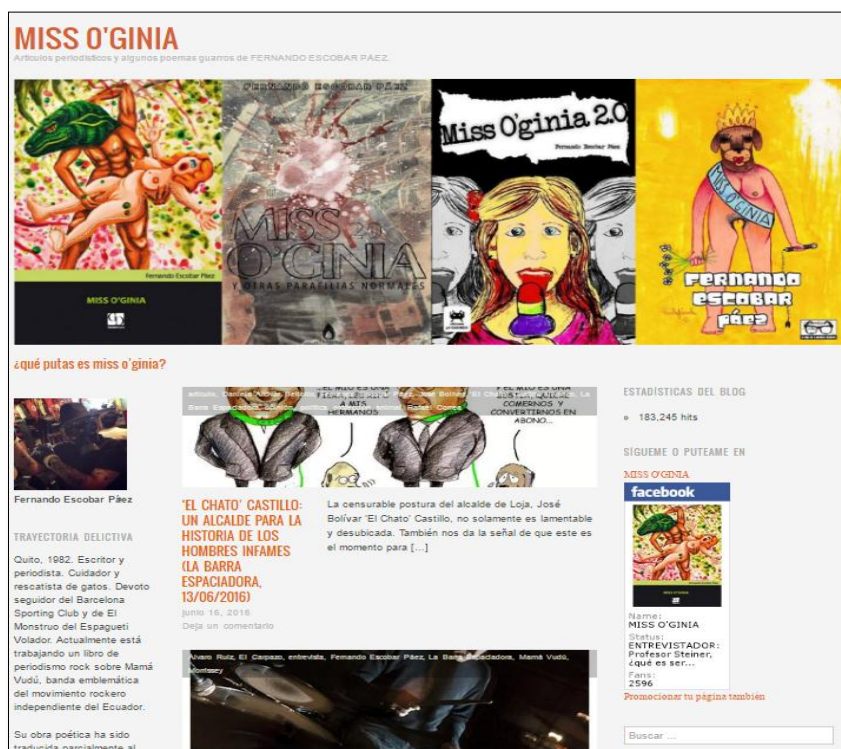


Ilustración 1. Captura de pantalla de la primera página del *blog* “Miss O’Ginia”

Fuente: (Escobar, 2014)



La organización de los enlaces, de las imágenes y de los distintos elementos que componen el *blog*: *gadgets*, *permalinks*, los contadores de las procedencias de las visitas, las estadísticas del *blog*, están colocados de manera un tanto inconexa, lo que dificulta al lector ubicarse fácilmente entre las distintas entradas y regresar a una entrada que desea ser releída. Así, la apariencia visual y organizativa del *blog* no es su fuerte, pese a que un mejor diseño podría fortalecer el concepto de “Miss O’Ginia” y así afianzar su línea provocadora.

### 1.5.2. “Microrréplicas” del escritor argentino Andrés Neumann (Buenos Aires, 1977).

Es considerado uno de los mejores *blogs* literarios en castellano según una encuesta de El Cultural (Arjona, 2011) realizada a distintos escritores y *blogueros*. Se caracteriza por la brevedad de cada una de sus entradas, lo que le otorga cierta uniformidad a su presentación visual. La primera entrada del *blog* tiene como fecha el 27 de octubre de 2010; la última, el 27 de junio del 2016.



Ilustración 2. Captura de pantalla de la primera página del *blog* “Microrréplicas”

Fuente: (Neuman, 2011)





El primero de sus, por él llamados, microtextos, de título “Brevedad y otras muertes” (2010), se constituye en una declaración de estilo y de praxis literaria. En pocas líneas nos cuenta una anécdota ocurrida frente a la embajada argentina en La Haya, seguida del resumen de un cuento de Juan Forn (Buenos Aires, 1959) recordado por asociación con la anterior anécdota y, finalmente, los fallecimientos del presidente argentino Néstor Kirchner y de David Lagmanovich, “maestro argentino de la micronarrativa” (Neuman, 2010). Lo que al principio se presentaba como una anécdota cotidiana deriva en una sutil reflexión sobre lo efímero de la existencia.

Por otro lado, un repaso a las distintas entradas del *blog*, permite constatar la variedad de géneros abordados: poesía, traducción, crónica, ensayo, reseña de libros o películas, reflexiones filosóficas, aforismos, etc. Todos son microtextos, cuya definición puede encontrarse en palabras del propio autor y en una de sus entradas. Neuman escribe en su *blog*:

La vocación de un microtexto es crecer en silencio. Toda obra por supuesto se extiende, es rescrita al ser leída. Pero, en ese proceso de recepción, las microformas dan un paso más o, mejor dicho, un paso menos: cuentan con el lector como cuerpo del texto mismo. Su sintaxis parte de la certeza de una interrupción. De que su redacción será terminada en otra parte. Esto convierte al lector no solamente en intérprete, sino en colaborador lingüístico. Las microformas necesitan lectores valientes. Es decir, que soporten lo incompleto. (Neuman, Lector creciente, 2011, párr. 1)

Pero, considerar al lector como colaborador lingüístico o como quien, probablemente, concluirá esa redacción característicamente incompleta, propia de los microtextos, no se cumple al interior del *blog* de Neuman, pues es una particularidad de “Microrréplicas” no permitir a los lectores agregar comentarios, sino únicamente recomendar sus entradas a otros lectores vía redes sociales (Facebook, Twitter, Badoo, Pinterest, etc.), por lo que la



continua interacción con los lectores y la construcción colaborativa no se da en “Microrréplicas”.

Otro aspecto que caracteriza a la mayoría de *blogs* pertenecientes a escritores con cierto prestigio -como es el caso de Neuman- es que no suelen incluir textos de ficción. Cabe suponer que esto ocurre por presiones editoriales. En el caso de “Microrréplicas” existen crónicas o ensayos que están en la frontera entre la reflexión poética, la lectura de la realidad y la crónica personal, pero que no son necesariamente ficciones. Sin embargo, sabemos que en literatura, la frontera entre ficción y realidad siempre es difusa, ambigua e imperceptible, debido a que la literatura es, de por sí, una realidad autónoma que se comunica, con mayor o menor claridad, con esa experiencia del sujeto lector a la que denomina el mundo real.

Para esclarecer algunos aspectos propios de la narrativa de Neuman en su *blog*, se transcribe a continuación la entrada que lleva por título *Farewell, Rome* (2011):

Keats no viajó a Roma para salvarse, sino para agonizar con alguna armonía. Aparte de su clima (menos benévolo de lo que los ingleses sueñan), Roma era la ciudad de la poesía. De los amores secretos, como supo Goethe. Y de la permanencia de la memoria, consuelo que sólo la antigüedad clásica puede brindarnos. Allí Keats gozó de una primera semana de mejoría, logrando dar paseos casi póstumos. El resto del tiempo lo sufrió acostado. Iba con él Joseph Severn, pintor, viajero y, sospecho, algo más que fiel amigo. Suyo es aquel retrato del poeta leyendo, inclinado, en una silla. Cuando fue retratado, Keats había empezado a notar los primeros síntomas de la tuberculosis. En ese mismo período escribió la Oda a un ruiseñor. Esta coincidencia sugiere que el poema no le canta a lo eterno, sino más bien a su imposibilidad. Que levanta un monumento y lo desmonta. Desde la cama donde esperó su final, como un precoz Onetti,



Keats escuchaba el trajín de la Piazza di Spagna. A través del ventanal, la música de la vida debió de parecerle tan inverosímil como la posteridad del ruiseñor. (párr. 1)

Es una narración heterodiegética en tercera persona, y con una voz narradora claramente omnisciente, puesto que conoce las verdaderas razones por las que el poeta inglés viajó a Roma: “para agonizar con alguna armonía”, o porque devela algunos aspectos ocultos: “a través del ventanal, la música de la vida debió de parecerle tan inverosímil como la posteridad del ruiseñor”, lo cual es producto de la reflexión imaginativa del narrador, quien funge en el presente caso de ensayista, pero también de poeta. Narración comprendida por acontecimientos referidos de manera anecdótica: el viaje a Roma, la semana de recuperación, la percepción de los primeros síntomas de la tuberculosis, la escritura de la “Oda al ruiseñor”, la escucha de los transeúntes de la Piazza di Spagna desde su cama mientras convalece, y que son enriquecidos por los comentarios variados del narrador.

En pocas líneas, son constantes por parte del narrador/ensayista las reflexiones históricas y eruditas (“menos benévolo de lo que los ingleses sueñan”), alusiones a las biografías de otros autores (“De los amores secretos, como supo Goethe”), reflexiones filosóficas (“consuelo que sólo la antigüedad clásica puede brindarnos”), o de hermenéutica literaria (“el poema no le canta a lo eterno, sino más bien a su imposibilidad”).

### **1.5.3. “Diario de lecturas” del novelista español Vicente Luis Mora (Córdoba, 1970).**

El prestigio de este *blog* se vio confirmado con la adjudicación al premio de la Revista de Letras al mejor *Blog* Nacional de Crítica Literaria. Se especializa en la reseña y en la crítica, pero no desdén a aproximarse a la cultura en general y a otros fenómenos como el cine o los nuevos formatos literarios. De ahí que muchas de sus entradas consisten en reflexiones sobre



la propia escritura, la de sus contemporáneos y cómo las nuevas tecnologías inciden en los resultados de la ficción y la crítica de textos.

Al respecto de esto último, en la entrada *La crítica por las nubes* (Mora, 2010), el autor refiere a la plataforma estadounidense *Copia*, la que permite, además de descargar y compartir libros de varios formatos, compartir las lecturas entre los distintos seguidores de esta plataforma. Los usuarios leen tanto el contenido del libro, como los comentarios, apuntes y subrayados hechos por otros lectores. El resultado es “una especie de comunidad de lectura, donde la valoración y puntuación de otros usuarios de *Copia* ayuda a elegir libros” (Mora, 2010).

Esta plataforma motiva a que Mora desarrolle ciertas reflexiones sobre las posibilidades que los libros subidos en la nube generan en la crítica y en la exégesis literaria. Postula lo que él denomina “una edición crítica en nube” consistente en que el usuario, a la vez que lee un texto a través de su medio electrónico, tiene la capacidad de decidir las acotaciones o notas que desea leer o contrastar. Esta edición crítica podría, a su vez, incluir la visión de uno o varios comentaristas sobre un mismo pasaje, así como los comentarios del propio lector y de otros miembros de la comunidad de lectores, sean estos profesionales o no. Con esta última característica se marca una diferencia con la mayoría de hipertextos y ediciones electrónicas que existen en la actualidad (sobre las que se regresará más adelante), cuya sociabilidad, según el autor, está en entredicho al no permitir la interacción inmediata.

La visión de Mora, expansiva y apasionada ante la posibilidad de una construcción comunitaria de la crítica, se sintetiza en el siguiente párrafo:

Estas meta-ediciones (...) al ser comunitarias, son siempre ediciones en marcha, susceptibles de ser ensanchadas y mejoradas por la sucesiva oleadas de lectores y críticos, lo que revelaría en tiempo real la relevancia y pujanza de un libro clásico o su pérdida de vigor pasado un tiempo. Frente a



todas las ediciones críticas tradicionales (...) estas ediciones en nube pueden ser refutadas y a su vez criticadas al estar puestas en comunidad (...) la crítica en nube nos pone a las puertas de posibilidades con las que antes no habíamos ni siquiera soñado. A las aquí defendidas crítica-red y crítica-*blog* se une ahora esta desmesura en nube que tiene la ventaja de ser democrática y horizontal, eliminando las jerarquías o dando al menos los instrumentos discursivos y técnicos para ponerla en cuestión. (Mora, 2010, párr. 10)

La eliminación de las jerarquías en los criterios estéticos o en las apreciaciones literarias es lo que el autor defiende, sin que esto signifique caer en un relativismo en la valoración de los textos. Se trata, más bien, de ampliar las oportunidades de reflexión sobre los clásicos. Al respecto, se evidencia la cercanía entre lo que postula el autor en la entrada y la interactividad que se da en el texto y los lectores.



**Ilustración 3. Captura de pantalla de la primera página del *blog* “Diario de Lecturas”**

**Fuente: (Mora, 2007)**



En el texto *¿Generación? ¿Nocilla?* (Mora, 2007) se lleva a cabo, a su vez, una aproximación al tema de las nuevas escrituras y los nuevos autores; tres escritores (Eloy Fernández Porta, Jorge Carrión y el propio creador del *blog*) reflexionan sobre el encasillamiento de su obra en lo que se dio en llamar en España, “Generación Nocilla”, un membrete que aglutinaba a los escritores cuyas obras se caracterizaban por la fragmentación, la interdisciplinaridad y el énfasis en la sobresaturación de la cultura pop, así como en el contraste de dichas creaciones con la denominada ‘alta cultura’. La entrada adquiere un gran valor crítico pues interpela las clasificaciones y los encasillamientos, muchas veces forzados, que realizan los medios de comunicación con respecto a la obra de ciertos autores, quienes, aunque compartan matices generacionales, son dueños de una obra a la que entienden diferente a las de sus coetáneos.

Se reflexiona sobre la pertenencia a las generaciones literarias y el encasillamiento hecho a los escritores. Mora, al respecto señala: “...la categoría de generación literaria no tiene, en este momento, ningún sentido” (párr. 7). Por su parte, Eloy Fernández Porta plantea: “Lo que existe es un paradigma estético que responde a una condición social” (párr. 10). Al mismo tiempo, enumera los que considera los rasgos de esta generación, que van desde una crítica cultural contra el espectáculo, la abyección como respuesta a lo kitsch, una mirada sarcástica contra el formalismo y la obscenidad del dinero frente al erotismo del bienestar. A su vez, Jorge Carrión resalta el hecho que, pese a compartirse espacios con otros escritores de su edad o relativamente mayores, ello no implica asumir el concepto de “generación” sino, más bien, el de red. “Red de amistades, red de interlocutores, red de cómplices, pero nada de grupos ni de generaciones, porque no hay ni puede haber nómina cerrada (...) debe haber apertura, búsqueda incesante de nuevos links” (párr. 20). Como puede observarse, los *blogs* permiten el encuentro entre escritores de una misma generación y, a su vez, una reflexión sobre los rasgos que les identifican, diferencian y juntan.



## 1.6. Conclusión al capítulo

Concluido el presente capítulo se determinaron las características del libro digital, que a su vez comprende al homotético, al enriquecido y al *blog* literario: La digitalización del libro provoca una triple ruptura, trastorna las estructuras del soporte material, de la escritura y de las maneras de leer. El libro homotético designa un conjunto de libros digitales que reproducen de manera idéntica, sin cambios significativos, las obras impresas. Por su parte, se caracterizó al libro enriquecido, como aquel que, a más de texto, incluye archivos multimedia y que desarrolla interactividad a través de distintas posibilidades argumentales. Finalmente, se caracterizó a los *blogs* como diarios personales compuestos de entradas cronológicas por medio de un formato que permite a las personas subir comentarios.



## CAPÍTULO II

### EL HIPERTEXTO Y LA HIPERFICCIÓN EN LA INTERACTIVIDAD AUTOR- TEXTO-LECTOR

*“Ritmo, respiración, penitencia... ¿Para quién?, ¿para mí? No, por cierto, sino para el lector. Se escribe pensando en un lector. Así como el pintor pinta pensando en quien mira el cuadro. [...] Cuando la obra está terminada se establece un diálogo entre el texto y sus lectores (el autor está excluido). Mientras se está haciendo la obra el diálogo es doble. Hay un diálogo entre ese texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y alrededor de otros libros) y hay un diálogo entre el autor y el primer lector modelo.”*

Umberto Eco “Apostilla al nombre de la Rosa”

#### 2.1. Hipertexto y Extratexto

Romper con el monopolio del texto sobre el objeto literario es el *leitmotiv* de la revolución digital: los recursos de la web, sobre todo las funciones multimedia y la interactividad, abren la posibilidad de una inclusión de contenidos extratextuales en el texto. Esta posibilidad es desigual y no se aplica de la misma manera en los diferentes libros o soportes. La alternancia entre contenidos textuales, hipertextuales y extratextuales constituye la ruptura entre lo digital (computadora, libro electrónico y *tablet*) y lo impreso.

Como afirma Stuart Moulthrop, citado en Chico (2008), cuando los estudiosos de las humanidades descubrieron el poder de los ordenadores en los años sesenta, comenzaron también a descubrir que el modo predominante de organización textual (los libros impresos y los códigos), no es necesariamente la mejor manera de organizar la expresión. El libro, para el autor, no sería el instrumento más idóneo para permitir el acceso aleatorio a la información.





### 2.1.1. El Hipertexto.

En un sentido estricto, la hipertextualidad no quita la supremacía del texto: su dependencia a la conectividad a internet es solamente una manera de pasar de un texto a otro gracias a un *link* o vínculo. El lector puede acceder a otro texto al que se le ha remitido. La presencia de hipertextos en un libro electrónico no es la inserción de contenidos multimedia en la página, apunta Chico (2008), sino más bien un sistema de referencias en el cual un texto cita otro texto.

El concepto de hipertexto se origina en los años 60 (Masip, Díaz-Noci, Domingo, Micó-Sanz, & Salaverría, 2010), pero su análisis como área de conocimiento científico se sitúa en los años ochenta. Por hipertexto se entiende una forma híbrida, dinámica y flexible de lenguaje que dialoga con otras interfaces semióticas, que agrega y acondiciona a su superficie otras formas de textualidad (Xavier, 2011). El término “hipertexto”, señala Codina (1998), refiere a una forma concreta de estructurar la información, por un lado, y a un ideal, todavía bastante abstracto, sobre cómo debe organizar la totalidad del conocimiento humano.

A partir de mediados de la década de 1980, un número de personas comenzó a crear ficciones utilizando las nuevas herramientas tecnológicas. La mayoría de estos autores se aprovecharon de las posibilidades de la computadora para escribir lo que han sido llamados, genéricamente, los hipertextos.

La idea de la hiperficción tiene raíces más antiguas que las computadoras, pero sus implementaciones informáticas recientes transformaron su concepto en una forma novedosa. Herrera (2011) señala que muchas narraciones anteriores al hipertexto presentan casos de finales múltiples y de conclusiones unidas a nuevos comienzos. Tanto las novelas de Dickens, escritas específicamente para publicaciones mensuales, como las de otros escritores del siglo XX, concebidas para su primera publicación en la entonces convencional escritura en tres volúmenes, recurren a la



conclusión parcial seguida de una continuación. Además, las series “Palliser” de Trollope, el “Cuarteto de Alejandría” de Lawrence Durrell, las obras de Faulkner y un sinfín de trilogías y tetralogías, tanto fantásticas como realistas, sugieren que hace ya tiempo que los escritores de ficción vienen encontrándose con problemas muy similares a aquellos con los que se enfrentan los escritores de ficción en hipertexto y que desarrollaron toda una gama de soluciones formales y temáticas.

Los sistemas hipertextuales se basan en un enfoque en el cual el usuario puede crear, agregar, enlazar y compartir información de distintas fuentes, abriendo la posibilidad de acceder a documentos de modo no secuencial, lo que se diferencia de los sistemas de información más tradicionales donde el acceso es secuencial (Bianchini, 1999, pág. 1). Es una tecnología que organiza una base de información en diferentes bloques de contenidos, conectados por medio de una serie de enlaces cuya activación genera la recuperación de información<sup>5</sup>.

En el hipertexto, cada unidad (ahora definida como el contenido de la pantalla del ordenador, incluyendo lo que se puede ver por desplazamiento) puede estar conectada a muchos otros textos, ya sea mediante el uso de un ratón para hacer clic en una palabra en la pantalla, o haciendo que el autor tome la decisión mediante la creación de "caminos" a seguir que dependen de las opciones anteriores. Cada texto, de hecho, tiene muchos textos anteriores y muchos textos que le siguen. No hay un camino lineal a través del trabajo. La experiencia de la lectura de un texto se parece más a la consulta de un mapa, o a mirar un cuadro o una fotografía, que a la lectura de un libro. Los lectores, en el texto, pueden desplazarse en muchas direcciones, seguir las vías concebidas por el autor y, en algunos hipertextos, seguir los caminos de su propia invención.

Si en los libros impresos la lectura se efectúa de manera secuencial desde principio hasta el final, en el caso de los hipertextos, se efectúa de

---

<sup>5</sup> Según lo señala Díaz et al. (1996), citado en (Bianchini, 1999).



manera no lineal, es decir, sin seguir una secuencia fijada. Ello le permite al lector desplazarse por toda la información y revisar los contenidos a través de asociación, guiados por un concepto o por un término en específico (Bianchini, 1999). Este principio no lineal de la construcción del hipertexto contribuye a la comprensión global del texto, pero también podría desorientar al lector neófito en el ámbito digital (Xavier, 2011).

Al respecto, las definiciones que hacen hincapié en la no secuencialidad son algo restrictivas, ya que tienden a establecer una especie de oposición binaria entre el hipertexto y el texto impreso: si el texto impreso es lineal y sin descanso secuencial, se deduce entonces, que el hipertexto estaría obligado a ser no lineal y no secuencial, en todos los casos. Sin embargo, habrá hipertextos que podrán ser leídos de manera lineal y secuencial, así como existen textos impresos que pueden ser leídos de manera, aunque lineal, no secuencial (piénsese en el caso de “Rayuela” de Cortázar).

Por otra parte, el hipertexto es una forma de comunicación característica de la sociedad multimedia contemporánea. San Martín (2003) hace énfasis en que la originalidad del hipertexto reside en su capacidad para construir sentido a partir de “la interacción profunda de los diversos lenguajes que lo componen” (pág. 116). Pensar el hipertexto como un texto es posicionarse en aquella afirmación que define al texto como un conjunto semiótico coherente.

En la actualidad existen transliteraciones al formato del hipertexto de textos de poesía, ficción y otros géneros concebidos tradicionalmente para la tecnología del libro (Landow, 1995, pág. 2). En estas transliteraciones se mantiene el texto lineal, siguiendo su orden e inalterabilidad, para posteriormente añadir, a manera de apéndices, críticas, variantes textuales u otros textos, los que pueden ser anteriores o posteriores. Así, el texto original, que mantiene su forma pasa a constituirse en un eje fijo a partir del



cual irradian los textos conectados, lo cual altera la experiencia del lector con respecto al texto original, el cual pasa a constituirse en un nuevo texto.

El ejercicio de la narrativa hipertextual es muy reciente como para permitir configuraciones estables. Aquí es necesario incluir dos conceptos: pre-hipertexto y proto-hipermedia. El primero corresponde a los antecedentes literarios de la práctica hipertextual; el segundo, a las actuales manifestaciones de tal práctica (Rodríguez, 2011). El término “hiperficción” (sobre el que se hablará más adelante) se destinaría solo a aquellas obras que superen la actual etapa de consolidación genérica y tecnológica.

### **2.1.2. Los tres usos de la hipertextualidad.**

En la creación narrativa digital se dan tres tipos de uso de la hipertextualidad, los que se clasifican según su objeto, su actor, la relación entre el texto y el hipertexto y el modelo de interactividad.

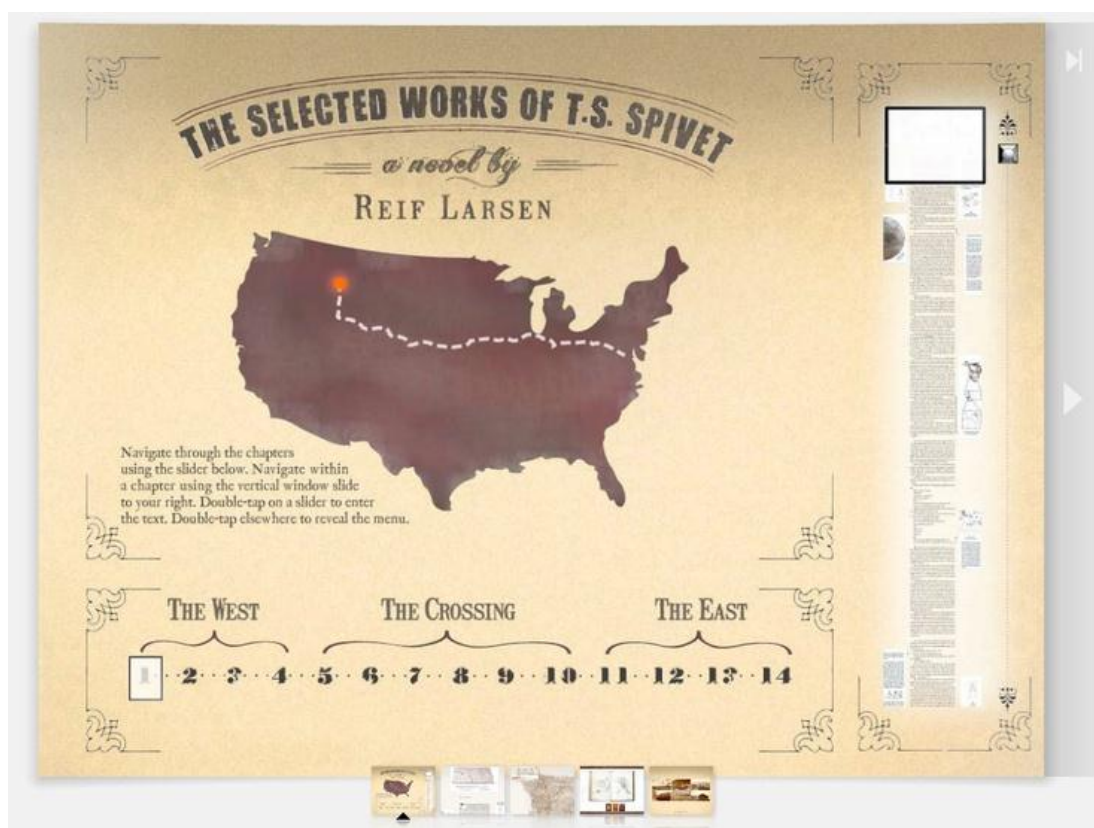
#### ***La hipertextualidad ilustrativa.***

Para ejemplificar este punto se analiza el libro enriquecido “Las obras escogidas de T. S. Spivet” de Reif Larsen, publicado en 2012 por la editorial británica Penguin Book. En ella se narra la historia de un pequeño cartógrafo genial de doce años que reside en Montana, Estados Unidos, y que tiene la manía de mapearlo todo: sus trayectos diarios, las expresiones faciales de su padre y el viaje iniciático que empieza a través del país.

Esta obra hipertextual puede ser recorrida a través de sus *links*. La pantalla se abre sobre un índice interactivo en el que aparecen catorce capítulos dispuestos horizontalmente, “como una hilera de hojas sueltas suspendidas de un techo” (Moor, 2012, párr. 5), acompañados de una melodía. Los párrafos son puestos en página bajo la forma de un plano vertical fluido, con columnas largas de texto que descienden sin interrupción sobre un fondo coloreado y que dialogan con videos que muestran grandes semirremolques y gente que juega silenciosamente con herraduras. Las notas del narrador-protagonista, el joven T.S. Spivet, son reproducidas en



los márgenes de cada página, pero es necesario, para leerlos, arrastrar estas notas hacia la mitad de la página, de modo que se esconde el texto central. Estos pequeños pedazos de papel que hay que deslizar sobre la pantalla distraen la atención del lector.



**Ilustración 4. La novela digital “The selected Works of T.S. Spivet”**

**Fuente: (Filgate, 2009)**

La hipertextualidad ilustrativa es la especificidad de esta novela digital. Los elementos hipertextuales permiten pasar del texto lineal a ese otro tipo de texto que es el mapa, componente esencial del significado del libro y de la inteligibilidad de la intriga. El mapa se constituye, en efecto, en un objeto relativamente homogéneo a la escritura, no sólo por la presencia de palabras y de indicaciones escritas que designan nombre de ciudades, relieves o caminos, sino también por su naturaleza gráfica próxima a lo escrito. Se trata de un enriquecimiento perceptivo del texto y no de un añadido de cuerpos extraños. Para el autor, este enriquecimiento resulta necesario, pues le permite paliar las insuficiencias del texto lineal en cuanto



a sugerencias imaginarias: una novela es algo difícil de mapear, señala Larsen (Filgate, 2009). Lo anterior ocurre porque, por lo general, los textos están sometidos a dos lógicas en tensión: de un lado, a la evasión efectiva buscada por el narrador y el autor, y por otro, al aspecto ficticio en el cual el texto es necesariamente encarcelado. Los *links* permiten crear una suspensión simultánea de la realidad y de la ficción (Filgate, 2009). Si el autor define su libro como “una novela hipertextual estallada” es porque aprovechó la técnica de los *links* permitida por la tecnología digital, no sólo para quebrantar la linealidad del texto y conseguir una mayor evocación imaginaria, sino también para crear una intriga que habría sido inconcebible sin esta tecnología. Una invención técnica, el hipertexto, permitiría así una invención estética: la novela mapeada.

### ***La hipertextualidad explicativa.***

En un artículo publicado en el periódico “Le Monde”, Antoine Compagnon (2009) describe el “libro que viene” como la posibilidad para que el lector haga malabarismos entre los datos del texto y los contenidos que los aclaran. La novela ha sido transformada por el desarrollo de la lectura hipertextual, es decir, por la tendencia del lector a navegar fuera del texto a cada momento; el lector se desplaza entre la página que tiene delante y aquellas otras que le permiten aclarar una palabra o una alusión, buscar o investigar una explicación o una objeción.

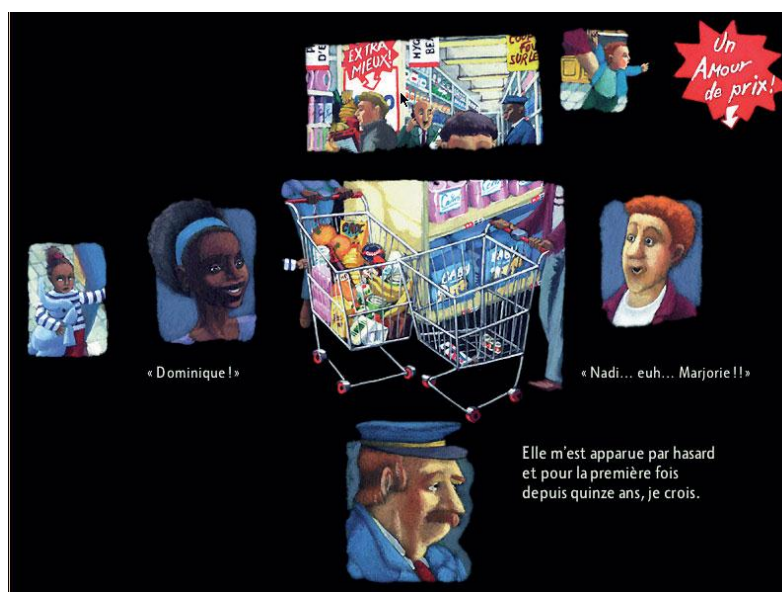
### ***La hipertextualidad combinatoria.***

Se trata de experimentaciones realizadas en el campo de la literatura combinatoria, en el que la técnica del hipertexto entra en el dispositivo de creación y sirve para engendrar automáticamente contenidos literarios. El punto de partida de esta idea se encuentra en el concepto del libro infinito tal como Borges lo expresa en “El libro de arena” (1975), donde se habla de un texto en el cual se entra y se sale, similar a lo que ocurre durante una visita a una exposición, un museo o una ciudad (Clément, 2002). El combinatorio factorial (cada elemento del enunciado ocupando cualquier sitio), se



ejemplifica en el concepto de libro infinito. El hipertexto origina, de esta manera, una producción automática de nuevos textos. Otro ejemplo al que se puede recurrir es el de Marx Saporta, referido en Clément (2002), quien demostró en su novela “Composición n°1” (1961), que un dispositivo de ciento cuarenta y ocho fragmentos narrativos podía engendrar 148 x 147 x 146 (etc.), combinaciones posibles.

Para controlar mejor la coherencia de los enunciados generados por la combinatoria se podría preferir el combinatorio limitado, el cual está inspirado de la gramática generativa de Chomsky o en los análisis estructurales de textos. En este caso, los elementos combinables pertenecen a clases cuyo sitio es asignado en el texto. Un ejemplo puede encontrarse en “Pausa” (2002), de François Coulon, donde, a través de un *clic* en los textos fijados en la pantalla, el lector puede producir variantes del mismo texto que enriquecen o modifican el enunciado de salida.



**Ilustración 5. Novela digital “Pause” de François Coulon**  
**Fuente: (Vitrine, 2002)**

Si los elementos hipertextuales en la obra de Larsen eran insertados previamente por el autor y, por tanto, se convertían en recursos estéticos que contribuían al sentido de la obra, en el caso del uso explicativo de lo hipertextual, tal como lo describe Antoine Compagnon (2009), los elementos



hipertextuales son alcanzados por el lector, permitiendo a través de contenidos externos aclarar el sentido de la obra. El primer uso de lo hipertextual daría origen a novelas inéditas que emplean los elementos hipertextuales como herramientas de creación; el segundo uso enriquecería las novelas ya existentes y utilizaría los elementos hipertextuales como herramientas de entendimiento. A su vez, con el tercer uso de la hipertextualidad, la obra dejaría de reenviar un contenido que le es exterior y, en cambio, se convertiría en herramienta de autogeneración del texto.

### **2.1.3. Extratexto.**

La extratextualidad, en su sentido más tradicional, es la relación que se da entre los textos producidos por un autor y los producidos por otro (Genette, 1989). Consiste en las denominadas reminiscencias o influencias encontradas en un texto de autores previos y que conllevan a asumir una tradición cultural, un registro o “una máscara estilística” acuñada con anterioridad. A diferencia de la hipertextualidad, que transforma el texto en una ventana que se abre a otros contenidos textuales, la extratextualidad digital consiste en la integración en el seno de la obra contenidos enriquecidos, tales como vídeos, imágenes y sonidos. Un ejemplo es el “Herbario de las hadas” (2011), publicado como aplicación para *tablets* por Albin Michel y Prima Linea.

Esta forma de libro multimedia, concebida específicamente para un soporte digital, hoy en día resulta minoritaria comparada con el libro homotético o el hipertextual. No obstante, la extratextualidad en los libros digitales no se limita a estos formatos: el *blog*, por ejemplo, exige necesariamente un trabajo editorial por parte de su administrador, quien hace dialogar el texto con las imágenes e, incluso, llega a sustituir el texto por elementos extratextuales. La obra textual, tal como señala Clément (2002), es afectada por lo digital en dos planos: en el primero, lo hipertextual sustituye a la linealidad del texto; y en el segundo, la diversidad del extratexto sustituye al propio texto, es decir, las herramientas hipertextuales





remiten a otros textos y que el extratexto reemplaza el texto por una herramienta audiovisual.

## 2.2. La hiperficción

Las narraciones, tal como señala Rodríguez (2011), siempre han estado emparentadas a las tecnologías de la palabra: la oralidad, la escritura y, recientemente, el formato hipertextual. La narrativa no ha eliminado las formas anteriores, más bien, son las nuevas formas las que han modificado ciertos elementos de las narraciones tradicionales (novela, cuento y crónica).

Hiperficción es uno de los términos que refieren a las obras literarias creadas exclusivamente para la publicación en formato digital; según Covadonga (2011), estas se originan a partir de tales medios y solo pueden ser apreciadas en dicho contexto, debido a que las posibilidades de imprimirlas o leerlas en papel son muy escasas. La hiperficción se encuentra inmersa en un proceso de permanente transformación; sin embargo, pueden diferenciarse tres principales variantes: “narrativa hipertextual, ciberpoesía o poesía digital y ciberdrama” (López, 2011, pág. 158). Como lo señala Covadonga (2011), responde a otros movimientos estéticos de alcance universal que anuncian un posible futuro prometedor que se construye en la conjunción de tres grandes fenómenos: a) el cultural, con la renovación de las artes; b) el estructural, por la expansión del ciberespacio y c) el funcional, por sus rápidos procedimientos de personalización, difusión y venta de textos.

Por su parte, Rodríguez (2011) realiza una aproximación a la hiperficción definiéndola como una convergencia de tecnología, mentalidad y pensamiento. En tal sentido, para desarrollar una historia de la narrativa digital se debe considerar, por un lado, a la convergencia de literatura e informática o, por lo contrario, aceptar que el uso de las herramientas hipertextuales en la generación de objetos de ficción es todavía incipiente.



La convergencia literatura-informática que se da en la hiperficción tiene un paralelismo con los planteamientos de la crítica posestructuralista, que deseaban ir más allá del libro y de la escritura. Disponer de herramientas de procesamiento de información ágiles es similar a contar en la literatura con formatos alternativos al del libro y la escritura tradicional.

## **2.3. Interactividad e hiperficción colaborativa**

### **2.3.1. Interactividad autor-texto-lector.**

Covadonga (2011) considera que la literatura será interactiva si involucra la participación de los lectores, al punto de que la generación de la obra se disuelve entre el autor, el texto y el lector. Este trabajo compartido borra las fronteras entre el autor y el lector. La autoría compartida, al adquirir un carácter lúdico al tiempo que didáctico, produce una gran heterogeneidad en el texto. La interactividad conlleva a un lector más activo (Landow, 1995), el cual no se limita a seleccionar su recorrido de lectura, sino que adquiere la facultad de añadir nexos u otros elementos al texto que está leyendo. El lector de hiperficciones debe estar en la capacidad de efectuar aproximaciones críticas, de discernir la credibilidad y seriedad de las fuentes de la información que encuentra, de diferenciar a qué se le otorga énfasis y las razones para esto.

Cada lector decodifica el hipertexto (San Martín, 2003) en base a las restricciones de su universo discursivo, a sus determinaciones psicológicas y, principalmente, en razón de sus competencias ideológicas, lingüísticas, paralingüísticas y pragmáticas. El lector de hipertexto tiene distintas opciones de construir su propio itinerario en una experiencia maleable y personalizada, itinerario que iniciará con un simple clic o con un toque sobre la pantalla. No obstante, dar vuelta a una pantalla táctil es muy diferente a hojear las páginas impresas de un libro; así lo cree Mangel (2008), para quien la sensación de estar literalmente en contacto con el texto se pierde durante acciones como hacer clic con el ratón o pulsar pantallas. Debido a la intangibilidad ontológica del texto digital, la experiencia fenomenológica de



su lectura difiere profundamente de la de un texto impreso. El texto de la impresión es tangible.

Otro elemento clave para entender la interactividad autor-texto-lector es la “literacidad digital”, concepto que implica la capacidad de comprender y usar información en varios formatos y a partir de distintas fuentes que se ofrecen por ordenador; así mismo, consiste en una “literacidad crítica” que le permite al lector valorar la credibilidad de las fuentes, entender la estructura hipertextual en la que se encuentra y priorizar su información (Pujolà & Montmany, 2008).

### **2.3.2. La hiperficción colaborativa.**

La hiperficción llega a ser una escritura colaborativa cuando distintos autores participan de manera activa en la trama y la estructura de la ficción e influyen en el modo específico de narrar y en el uso de los elementos hipertextuales y extratextuales. La dialogicidad y la cooperación son las bases de la dimensión interactiva de los textos (Covadonga, 2011). Las escrituras colaborativas derivan en varios tipos de propuestas: de carácter lúdico, experimental, vanguardista y surrealista. Generalmente, existe alguien que ejerce un relativo control sobre lo escrito y unas mínimas reglas de interactividad.

La hiperficción colaborativa, señala Covadonga (2011), se ubica en aquellos espacios digitales, colectivos y sociales con vocación aperturista hacia las voces de las demás personas; a su vez, no busca necesariamente la calidad literaria, sino constituirse en un producto cultural que transparenta las particularidades creativas de cada uno de los colaboradores.

### **2.3.3. “El libro flotante de Caytran Dölphin”: Hiperficción colaborativa.**

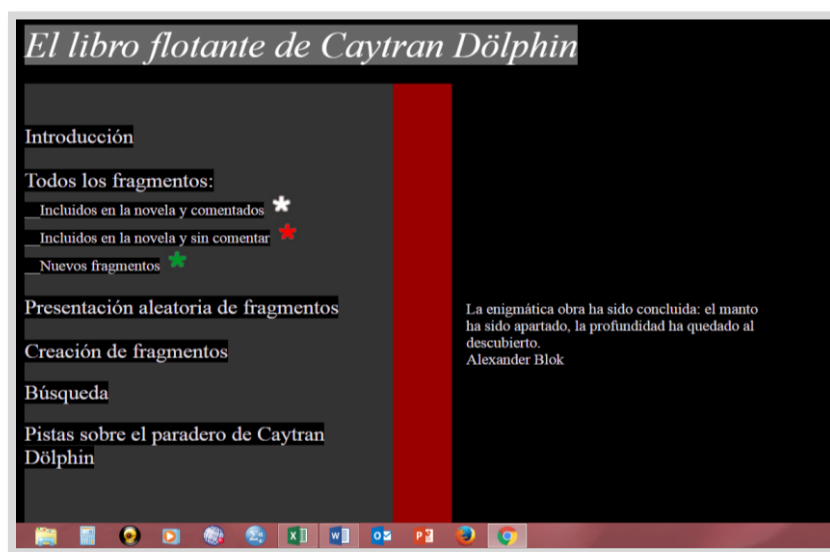
“El libro flotante de Caytran Dölphin”, proyecto de hiperficción colaborativa, tuvo su origen en la novela homónima del ecuatoriano Leonardo Valencia (Guayaquil, 1969), que fue publicada en formato impreso



en el año 2006. En ella se narra la historia de Iván Romano, personaje que rescata el libro *Estuario* de Caytran Dölphin de hundirse en un lago. El proceso de escritura de Romano, a partir del libro de Dölphin, se entrelaza con otras historias de diversos personajes que viven en Guayaquil. La narrativa se construye a partir de estas diferentes historias.

El autor, junto con el programador y poeta mexicano Eugenio Tiselli, digitalizó la novela de modo que permitiese el involucramiento directo de los lectores. Se buscó delegar el proceso de creación a través de la interactividad, por medio de la incorporación de fragmentos desarrollados por los usuarios. El objetivo del proyecto de hiperficción colaborativa fue producir una versión de *Estuario*, la novela del personaje de Iván Romano, en base a las aportaciones de los lectores. La participación se da tanto en el nivel de interpretación como en el nivel creativo.

Para Gainza (2012) se alcanzaría una estética relacional, en donde el lector y el medio establecen un vínculo diferente, mucho más interactivo que en otros hipertextos, *blogs* o libros enriquecidos, en los que la relación con el lector se limita a abrir la posibilidad de postear comentarios, sugerencias y opiniones.



**Ilustración 6. Captura de pantalla del proyecto de hiperficción colaborativa “El libro flotante de Caytran Dölphin”**

**Fuente: (Tiselli & Valencia, 2006)**



La existencia de esta experiencia colaborativa permite que los lectores, además de constituirse en intérpretes de la obra por medio del descubrimiento y creación de nuevos significados, se conviertan en co-creadores. Como se señala en la introducción al proyecto, los fragmentos publicados por Romano en el formato libro “son el territorio inalterable de Romano”, mientras que en el mundo virtual los fragmentos pueden ser modificados y crearse otros.

Valencia y Tiselli proponen un modelo de participación colectiva basado en la creación de fragmentos que se suman a los hallados en la novela impresa. “El libro flotante de Caytran Dölphe” es un libro abierto no sólo a las interpretaciones diversas, sino también a la creación infinita, a los plagios, a las versiones apócrifas. Se trata de un proyecto que busca mostrar que los mundos de ficción siempre están en proceso de expansión, que una historia no tiene fin y que los creadores pueden ser numerosos.

## **2.4. Conclusión al capítulo**

Concluido el presente capítulo, diremos que se procedió al análisis del hipertexto, la hiperficción y la interactividad autor-texto-lector: el hipertexto es un sistema de referencias en el cual un texto cita a otro, a la vez, se constituye en una forma híbrida, dinámica y flexible que dialoga con otras interfaces semióticas. La hipertextualidad, según sus usos, puede ser: ilustrativa, explicativa y combinatoria. Por su parte, la hiperficción alude a las obras literarias creadas exclusivamente para la publicación en formato digital, se originan a partir de tales medios y solo pueden ser apreciadas en dicho contexto, mientras que la interactividad autor-texto-lector se manifiesta en la facultad de añadir nexos u otros elementos al texto que se lee. Finalmente, la hiperficción colaborativa se da cuando distintos autores participan en la creación de la ficción, tal como ocurre en el proyecto de hiperficción colaborativa de Leonardo Valencia.



## CAPÍTULO III

### IMPACTOS ESTRUCTURALES EN EL TEXTO LITERARIO

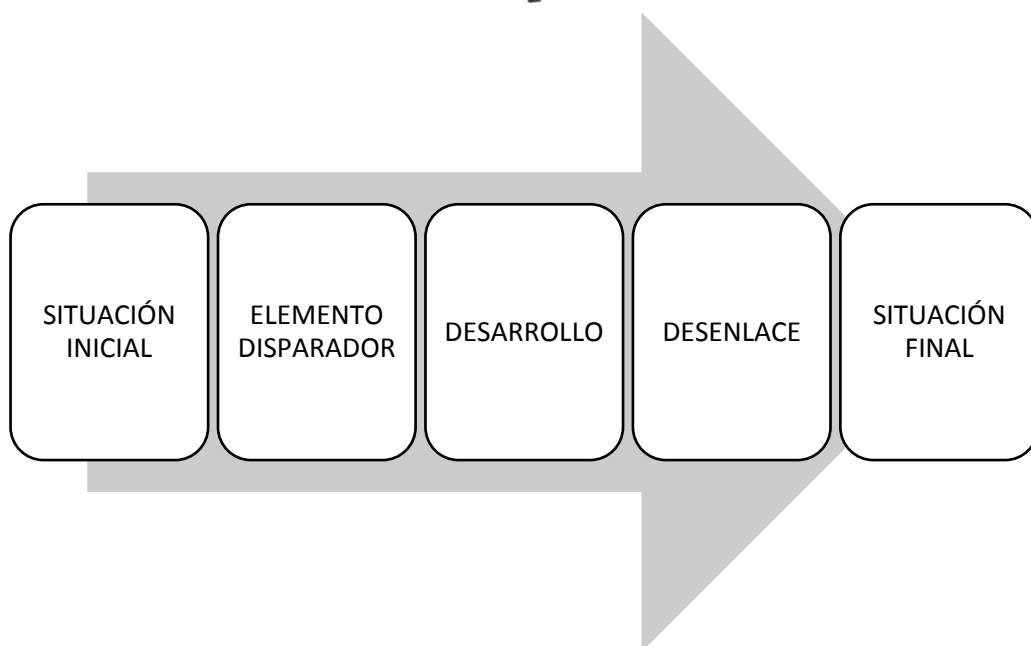
*“El texto es la superficie fenoménica de la obra literaria: es el tejido de las palabras comprometidas en la obra [...] el texto es un objeto moral: es el escrito como participante del contrato social; somete, exige que lo observemos y lo respetemos, pero a cambio marca al lenguaje con un atributo inestimable (que no posee por esencia): la seguridad.”*

Roland Barthes “La teoría del texto”, *Enciclopedia Universalis*,

#### 3.1. La narratividad

El ritmo secuencial de lectura en el cuento y la novela está determinado por un conjunto de marcadores físicos que subrayan la sucesión de los acontecimientos: cambios de página, de capítulo, de parte o de volumen. Según Audet (2005), el cuento comprende dos dimensiones: en primer lugar, la intriga (la obligación de inscribir los acontecimientos en una secuencia teleológica y marcada por una tensión hacia el fin), y en segundo lugar, las descripciones (la añadidura de pasajes discursivos complementarios que vienen para situar, para representar los elementos referenciales implicados en el cuento).

La narratividad designa el conjunto de elementos que direccionan al acto de contar: a) elementos materiales (la intriga y las descripciones que engloban el cuento), b) elementos formales (los marcadores físicos del ritmo literario), y c) elementos estructurales; estos últimos aluden a la noción de esquema narrativo que comprende las siguientes secuencias:



**Ilustración 7. Elementos estructurales de la narración**

**Fuente: (Kohan, 2013)**

### **3.1.1. Los elementos materiales de la narración.**

Se ha podido observar que en el caso del libro enriquecido, leído a través de un soporte capaz de conectarse a internet, los contenidos extratextuales se sustituyen a los contenidos textuales. La descripción es sustituida por una imagen en “Las obras escogidas de T.S. Spivet” y la intriga, o ciertas fases de la misma, por un vídeo en “El Herbario de las hadas”. Pese a la sustitución, el texto conserva una unidad funcional entre la descripción y su representación visual, así como entre el desarrollo temporal de la intriga y el extratexto. No existen, en este caso, nuevos elementos materiales propios del libro electrónico, más bien, una transformación de los elementos existentes en realidades sensoriales.

El verdadero cambio que el libro electrónico introduce en los elementos materiales del cuento es un esfuerzo particular de literalidad. Si toda descripción textual consiste en la descripción de una imagen, entonces, el libro enriquecido transforma la información literalmente en imagen; a su



vez, si toda intriga es un movimiento dramático semejante a una película, el libro enriquecido lo transforma literalmente en una película. De igual manera, si toda novela es metafóricamente una continuación de sensaciones (visuales, sonoras y olfativas), que se despliega en el imaginario del lector, entonces, el libro digital es una encarnación literal de esta continuación de sensaciones. Total, al nivel de los constituyentes materiales de la narración (la intriga y la descripción), el libro digital sustituye contenidos textuales y metafóricos por contenidos literales.

### **3.1.2 Los elementos narrativos formales.**

Existe una tensión entre dos tendencias propias del libro que parecen estar en contradicción: la una, relacionada a los soportes (computador, pantalla de celulares, *tablet*) y la otra, concerniente a que la separación y el aislamiento de cada página estén reemplazados por un rodillo uniforme, a lo largo del cual desciende el ascensor de lectura (Chartier, 1997). Al romper con la forma del libro impreso y reanudar la que se tenía con el papiro, este tipo de soporte permite la implosión de las fronteras de la página (Larsen, 2005), a la vez que se constituye en un tejido homogéneo, sin marcas o costuras físicas que subrayen el ritmo. Pero, por otra parte, se comprueba que las nuevas modalidades de acceso al libro tienden a favorecer la publicación periódica de obras, similar al modelo seguido para la publicación de los folletines durante el siglo XIX (Dumas, Flaubert, Dickens).

A su vez, las marcas sensoriales del ritmo parecen desvanecerse en el cuerpo del texto, al tiempo que son reforzadas por ciertas modalidades de aparición que favorecen la lectura en el tiempo (Covadonga, 2011). Como ejemplo se puede referir lo que ocurrió hace dos años, cuando el periódico “Le Monde” creó un folletín literario digital, “Muti” del novelista Caryl Férey, al que el periódico describió como un thriller interactivo y multimedia, publicado en quince episodios desarrollados en Sudáfrica. Esta novela se difundió en su totalidad de manera secuencial, del 27 de mayo al 10 de junio de 2010 (Jaillet, 2010).





Esta obra se destaca por varios aspectos: primero, ninguno de los elementos formales tradicionales del libro impreso está presente. En lugar de la portada encontramos un vídeo que nos muestra una visión satélite panorámica de Cape Town, en la que aparece el nombre del autor, los editores y el título de la obra. Los capítulos son botones a los que puede dárseles un clic en la propia pantalla y que el lector puede utilizar en el orden que prefiera, si desea acceder a tal o cual secuencia narrativa. En lugar de tener un texto configurado en párrafos sucesivos, el lector se sumerge en el ambiente de una película interactiva; puede hacer clic en alguno de los objetos visualizados, lo que le permitirá abrir una ventana de descripción o un diálogo entre personajes asociados a dicho objeto, siempre con un fondo musical.

En cuanto a la dinámica del relato, ya no es una sucesión temporal de páginas giradas por el lector de manera lineal, sino más bien consiste en un botón (pequeño círculo blanco situado en distintas partes de la pantalla) que puede ser pulsado en cualquier momento. El lector impone su ritmo de lectura y su propio recorrido. Es el gesto espacial del lector, y no el ritmo diacrónico de las páginas, lo que acciona el relato y la narración.



**Ilustración 8. Captura de pantalla del hipertexto “Muti”**  
**Fuente: (Les webdocumentaires!, 2010)**

El libro digital, sus soportes, los formatos de lectura y las plataformas de acceso en los que cada uno de estos elementos se encuentra, manifiesta



una ruptura con relación al papel; modifican completamente los elementos formales del texto. El conjunto de los marcadores temporales del ritmo literario (párrafos, páginas, capítulos) es ahora objeto de una configuración espacial; es decir, uno de los principales impactos sobre el elemento formal narrativo consiste en que el ritmo del cuento relega la temporalidad a favor de la espacialidad. Como resultado, la lectura temporal y sucesiva deja de ser el motor para el desarrollo de la intriga. Estamos frente a un modo de lectura interactivo y no lineal, en el que el tiempo relativo a los gestos del lector, y no el tiempo de la sucesión de las páginas, lleva la acción.

### **3.1.3 Los elementos estructurales.**

Según Chico (2006) asistimos a un impacto tridimensional sobre los elementos estructurales, esto debido a que los libros electrónicos no son sujetos a ataduras físicas ni se encuentran encerrados dentro de fronteras marcadas:

- En primer lugar, las historias ya no son obra exclusiva del autor, sino resultantes de un proceso de creación delegado a unos actores externos, los lectores, cuyos “clics” modifican la secuencia narrativa o, a su vez, comentan, vía redes sociales, el texto en construcción; finalmente, los autores recurren a mapas, videos y demás elementos de la web, paulatinamente incrustados en el texto.
- En segundo lugar, la noción de “realismo” ya no es exclusiva de los elementos formales del texto, sino de sus componentes estructurales. Allí donde el realismo de Balzac consistía en describir de manera minuciosa y precisa el interior de la pensión de Papá Goriot, el “realismo digital” mostraría o integraría físicamente la pensión en el texto, al punto de lograr ser captada por las percepciones sensoriales del lector. El realismo de Zola o Balzac era una ilusión de la realidad que el estilo producía durante la ficción; el “realismo digital”, por su parte, es una inserción literal de la realidad en la estructura de la ficción. El realismo ya no es una cuestión de tono, es una cuestión de



objeto, que traslada -vía imágenes, vídeos, mapas o sonidos- una parte del mundo real en la narración.

- Finalmente, las fuentes de inspiración del novelista son trasladadas: A más de extraer a sus personajes, acontecimientos y escenarios del fondo de sus experiencias personales y de su creatividad imaginativa, los saca de la paleta que contiene todos aquellos objetos virtuales que constituyen la web.

### **3.2 La estabilidad textual**

Pese a que pertenecen a una tradición, los géneros literarios están sujetos a continuas variaciones, lo que implica que su estabilidad, que es una de sus propiedades, sea relativa. Ello significa que los géneros pueden transformarse y evolucionar con el fin de responder a los cambios sociales e históricos que dan lugar a nuevos modelos discursivos con sus propios rasgos específicos (Alexopoulou, 2010). Es lo que explica la aparición de los nuevos formatos electrónicos: chat, foro de discusión, e-mail. Es lo que explica, igualmente, el hecho de que no todos los individuos se mueven de la misma manera y con la misma facilidad en todas las esferas de la actividad humana.

#### **3.2.1 El texto: una obra en progreso.**

Según Barthes (2005) el texto es:

Lo que suscita la garantía de una cosa escrita, cuyas funciones de salvaguardia reúne: de una parte, la estabilidad, la permanencia de la inscripción, destinada a corregir la fragilidad y la imprecisión de la memoria; y por otra parte, la legalidad de la carta, el rastro irrecusable e indeleble, pensamos, del sentido que el autor de la obra intencionalmente depositó allí; el texto es un arma a contratiempo, el olvido, y contra las astucias de la palabra, que, tan fácilmente, vuelve a empezar, se altera, se repudia.



El texto es el rastro y la prueba de una obra intelectual, un rastro que no se mueve. Es la manifestación sensible de un contenido inmaterial, hecho indeleble. Sin embargo, uno de los principales trastornos engendrados por el libro digital, desde el punto de vista de la escritura, como desde el punto de vista de la naturaleza del texto, según Fred Griot (entrevistado por Guivarch, 2010), es la pérdida de la estabilidad textual a favor de un proceso continuo de creación.

Laura Bennett (2011), citada en de la Porte (2011), se plantea la pregunta: “¿Internet está transformando los libros en “trabajos en progreso”?” y refiere el caso del escritor Robert Patterson, que decidió, con su agente y su editor, sacar una versión digital actualizada de su libro “The devil’s light” (2011); una intriga alineada sobre los acontecimientos más recientes. La novela se centra en el personaje de Bin Laden, y fue redactada antes de la muerte de éste. En el momento en que la defunción del líder de Al-Qaïda fue anunciada, el autor deseó actualizar su obra y rectificó la historia, introduciendo la muerte de dicho personaje.

Los libros digitales hicieron de los cambios post-publicación una nueva práctica. El libro digital se vuelve un contenido en movimiento que evoluciona según las circunstancias. Es el signo de que las previsiones proyectadas en los libros son transferidas de un producto acabado a un trabajo en progreso y la conclusión lógica de una larga tradición de textos múltiples e inestables.

La falta de conclusión de los textos digitales se verifica a través de las siguientes consideraciones postuladas por Guivarch (2010):

- En los libros digitales en ruptura con lo impreso, la posibilidad de rehacer el texto o recrear su aspecto visual y su compaginación, es una posibilidad para el lector. Con el formato ePub, el grafismo de un texto jamás se termina, debido a que el tamaño de los caracteres, el tipo de letras, el número de líneas por páginas y de páginas por capítulos, así como la disposición del texto con las imágenes, son



siempre susceptibles de variar de un lector a otro, a causa de sus elecciones personales y del ajuste del texto al formato de la pantalla.

- El texto puede sufrir transformaciones continuas a causa de los cambios de soportes. El lector, el editor y los diversos formatos existentes recomponen el texto constantemente.
- Finalmente, es el autor quien inicia las metamorfosis de su propia obra. El libro papel es un objeto absolutamente exterior, inmutable y autónomo; independiente de su autor una vez entregado para su publicación. Por el contrario, con la publicación digital el texto puede ser adaptado sin interrupción, cambiado y ajustado a las circunstancias, así como modulado según las opiniones y los comentarios de sus lectores.

### **3.2.2 El autor: un escenógrafo.**

Escribir es como dirigir. Dirigir es ordenar elementos de naturaleza diferente (personajes, decorado, espacios), de modo que este diálogo entre realidades heterogéneas cree un mundo unitario y significativo. Dirigir es, además, darle vida a un texto escrito, realizar un libreto de teatro donde las escenas sean recreadas una y otra vez, como un juego que no cesa. Por su parte, la narración digital se vuelve una partición virtual que debe ser vivida, a la vez que encarnada por una nueva representación, todo a manera de una obra de teatro.

Al alejarse de lo impreso, el libro digital tiende a disociar el texto de la obra. El texto es reducido al estado de una partitura que contiene todos los datos intelectuales de la obra en un estado potencial; mientras que la obra residirá en cada nueva puesta en escena. Así como en el teatro cada representación produce una nueva disposición espacial de los comediantes y la iluminación, cada nueva lectura de un libro digital, por su parte, genera constantes actualizaciones en una novela o relato y distintas “puestas en escena”.



Esta transformación del libro hacia un *work in progress* (Bennet, 2011) tiene consecuencias estéticas. Gracias a la inestabilidad textual una bitácora publicada aleatoriamente en un *blog* puede constituirse en una novela, agregando semanalmente nuevos “folletos”. El autor podría acabar por construir, sin percatarse de ello, una novela, en la que los distintos fragmentos de texto dejan emerger, poco a poco, un personaje, un lugar, un tiempo. La inestabilidad textual otorgaría profundidad al proceso de escritura. El texto ya no es la garantía presente de una obra intelectual producida en el pasado en la conciencia del autor, según la definición que daba Barthes al texto impreso. Con la inestabilidad textual (y con la novela que podría emerger de ella) la obra tiende a confundirse con su proceso de creación, al coincidir el resultado con su propia génesis.

### **3.2.3 El lector multiforme.**

El lector, ente activo, da vida al libro, escogiendo el camino y el orden de los acontecimientos a los protagonistas, se aprovecha del escenario propuesto para, a partir de ahí, construir una historia acorde a sus exigencias e intereses.

Desde el punto de vista del modo de lectura, el libro digital cambiaría la construcción de las historias. Al mismo tiempo, sabiendo de antemano que en toda obra la interpretación del lector-espectador contribuye a la creación de sentido, dicha interpretación no sería la misma en el caso de cuentos no lineales. En el caso de los hipertextos, *links* internos y extratextos, la mirada del lector no sigue el ritmo de la narración según un orden cronológico. El libro es un conjunto de piezas unitarias en las que el sentido y la unidad global se constituyen poco a poco (Clément, 2002). Ya no hay una intriga total o un sentido total que precedan a la lectura, sino un lento surgir de sentido que, hoy más que nunca, reposa en las elecciones personales del lector.

Los textos tradicionales eran únicos y de tirajes idénticos; hoy hemos pasado a textos únicos pero con ejemplares distintos y múltiples, cada uno



de ellos personalizado por el lector. A cada lector individual corresponde un libro individual, cuyo esquema narrativo es co-creado y recreado por este último, según el ritmo a través del cual se pone en marcha las secuencias de la acción (Clément, 2002). La estructura narrativa se vuelve tan literal como flexible: Si toda acción sugerida (o descrita literalmente) es vista, toda acción resulta tributaria de un gesto de interacción entre el lector y el texto.

Parecería que los nuevos formatos digitales, hipertextos y demás, contribuyen a generar otro tipo de lector, uno que todavía comparte con el lector de libros tradicionales su afición por dejarse llevar por la narración, pero que comienza a adquirir ciertas características que lo diferencian sutilmente de su versión anterior. Tales transformaciones o diferencias pueden observarse a nivel neurocientífico. Tal como apunta Gil (2015), en los lectores de textos tradicionales se observaría gran cantidad de actividad relacionada a la memoria lingüística y al procesamiento visual, mientras que entre los lectores digitales se evidencia una mayor estimulación en aquellas regiones asociadas a la toma de decisiones y a la resolución de problemas. Por ejemplo, en la novela hipertextual “Muti” de Caryl Férey, la decisión de escoger uno u otro objeto y, a partir de su pulsación, realizar una aproximación a ciertos aspectos ficcionales, puede constituirse en un momento decisivo en el desarrollo de la lectura. Cabe imaginar ficciones digitales que exijan un mayor involucramiento a sus lectores y donde la evolución de la trama y de la historia dependa de las acciones asumidas por el lector.

Si leer libros impresos implicaba desarrollar una actividad neuronal más apagada que la digital, subestimando los sentidos, al tiempo que conllevaba a una mayor concentración y complejidad de pensamiento, por lo contrario, la lectura digital implicaría una sobrestimulación de los sentidos, con una actividad cerebral más activa, otorgándole al lector una mente más ágil pero con menor asimilación (Gil, 2015).



Siguiendo a Gutiérrez (2009), se definirá al lector de libros digitales como un individuo multiforme que, durante su recorrido por los hipertextos, pone en práctica distintas habilidades, de acuerdo a los elementos que se le presentan en el transcurso de la lectura. Si, por ejemplo, estuviese leyendo una versión hipertextual de “Cien años de soledad” y se le presentase un enlace multimedia a un mapa de Macondo o el árbol genealógico de la familia Buendía, se le exigiría a este lector hipotético poner en práctica sus habilidades de interpretación de mapas y de ubicación espacial y temporal.

### **3.3. Conclusión al capítulo**

En el presente capítulo se identificaron los impactos de las características del libro digital en la narratividad y la estabilidad textual: La narratividad es influenciada en sus tres principales elementos: al nivel material, formal y estructural, el cual, a su vez, recibe un impacto tridimensional: al nivel de autoría, noción de realismo y fuentes de inspiración. Por su parte, la estabilidad textual es impactada en sus tres componentes principales: el texto, el autor y el lector.





## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### Conclusiones:

En base a los objetivos planteados al inicio del presente estudio se obtienen las siguientes conclusiones:

1) La digitalización del libro provoca una triple ruptura: instaura una nueva técnica de difusión de la escritura, rompe con el orden de las razones y genera una ruptura en los conceptos de propiedad intelectual y autoría. Esta revolución digital trastorna las estructuras del soporte material, de la escritura y de las maneras de leer. Entre las principales bondades que se le atribuyen al libro digital están su reducido consumo de papel y su reducido costo, frente a desventajas como no estar amparados por normativas de propiedad intelectual y derechos de autor.

El libro homotético designa un conjunto de libros digitales que reproducen de manera idéntica, sin cambios significativos, las obras impresas. Es un libro escaneado y reproducido bajo un formato exclusivamente estático, que conserva la linealidad, estabilidad, textualidad y permite una lectura diacrónica.

Por su parte, se caracterizó al libro enriquecido, como aquel que, a más de texto, incluye archivos multimedia y que desarrolla interactividad a través de distintas posibilidades argumentales. Este formato ofrece: precisión, reflexión, conocimiento, estética, inspiración, juego y perspectivas. Sus mayores desventajas son: su costo de producción, la limitación en la distribución por su incompatibilidad con los dispositivos de tinta electrónica.

Finalmente, se caracterizó a los *blogs* como diarios personales compuestos de entradas cronológicas por medio de un formato que permite a las personas subir comentarios. Son formatos que poseen un potencial democratizador, expresivo y empoderador. Existen tres tipos de *blogs*: filtros, diarios personales y portátiles. Los *blogs* literarios se caracterizan por su



brevedad, periodicidad e interactividad, y por el uso frecuente de neologismos y otras expresiones del ‘ciberhabla’.

2) El hipertexto es un sistema de referencias en el cual un texto cita a otro, a la vez se constituye en una forma híbrida, dinámica y flexible que dialoga con otras interfaces semióticas. Los sistemas hipertextuales se basan en un enfoque en el cual el usuario puede crear, agregar, enlazar y compartir información de distintas fuentes. La conexión de cada unidad a otros textos permite al autor crear “camino” propios. La lectura en los hipertextos se efectúa de manera no lineal.

La hipertextualidad, según sus usos, puede ser: a) ilustrativa, donde los elementos hipertextuales permiten pasar del texto lineal a otro tipo de texto no secuencial; b) explicativa, por la tendencia del lector a navegar fuera del texto a cada momento en busca de información; y c) combinatoria, en que la técnica del hipertexto entra en el dispositivo de creación y sirve para engendrar automáticamente contenidos literarios.

Por su parte, la hiperficción alude a las obras literarias creadas exclusivamente para la publicación en formato digital, se originan a partir de tales medios y solo pueden ser apreciadas en dicho contexto. La hiperficción está inmersa en un proceso continuo de transformación. En la hiperficción se da la convergencia entre tecnología, mentalidad y pensamiento.

La interactividad autor-texto-lector se manifiesta en la facultad de añadir nexos u otros elementos al texto que se lee. Cada lector decodifica el hipertexto en base a las restricciones de su universo discursivo, a sus determinaciones psicológicas y a sus competencias. Elementos clave para entender la interactividad autor-texto-lector son la literacidad digital y la literacidad crítica.

La hiperficción colaborativa se da cuando distintos autores participan en la creación de la ficción. Derivan en varios tipos de propuestas: de carácter lúdico, experimental, vanguardista y surrealista. La hiperficción colaborativa se constituye en un producto cultural que transparenta las



particularidades creativas de cada uno de los colaboradores, tal como ocurre en el proyecto de hiperficción colaborativa de Leonardo Valencia, donde se evidenció que los mundos de hiperficción están en proceso de perpetua expansión.

3) La narratividad es influenciada en sus tres principales elementos: a nivel material se observa que las características de los libros digitales enriquecidos transforman la información en imágenes; a la vez, se sustituyen los contenidos textuales y metafóricos por contenidos literales. A nivel formal permiten la implosión de las fronteras de la página, mientras que, a nivel estructural, se observa un impacto tridimensional: a) las historias ya no son obra exclusiva del autor, sino resultantes de un proceso de creación delegado a unos actores externos; b) la noción de “realismo” ya no es exclusiva de los elementos formales del texto, sino de sus componentes estructurales, y c) las fuentes de inspiración del novelista son convertidas en elementos hipertextuales.

Por su parte, la estabilidad textual sufre la influencia de las características de los libros digitales en sus tres componentes principales: a) en el texto, donde la pérdida de la estabilidad textual a favor de un proceso continuo de creación se vuelve un contenido en movimiento que evoluciona según las circunstancias; b) en el autor, donde la inestabilidad textual otorga profundidad al proceso de escritura y la obra se confunde con su proceso de creación, al coincidir el resultado con su propia génesis; y c) en el lector, donde la interpretación del lector-espectador no es la misma en el caso de cuentos no lineales, su mirada no sigue el ritmo de la narración según un orden cronológico.



### **Recomendaciones:**

En base a las conclusiones obtenidas en el presente estudio, se plantean las siguientes recomendaciones:

- Se recomienda a futuros investigadores realizar estudios enfocados exclusivamente en experiencias ecuatorianas de libros digitales y sus soportes.
- Se sugiere el desarrollo de una investigación desde la narratología que profundice en los antecedentes literarios de la hiperficción, el hipertexto y la interactividad.
- Se recomienda investigar sobre la incidencia de los formatos digitales en la calidad estética y la creación imaginaria de los géneros literarios.



## Bibliografía

- Alemany, L. (6 de Mayo de 2016). El estado del libro electrónico: 3% de mercado, mucha novela romántica y la sombra de la piratería. El Mundo. Recuperado el 18 de Mayo de 2016, de <http://www.elmundo.es/cultura/2016/05/06/572b9e47e2704ef35b8b456d.html>
- Arjona, D. (29 de Julio de 2011). Las mejores bitácoras literarias. Obtenido de El cultural: <http://www.elcultural.com/revista/letras/Las-mejores-bitacoras-literarias/29623>
- Ayén, X. (4 de Abril de 2012). EL libro se vuelve híbrido. Recuperado el 20 de Mayo de 2016, de La Vanguardia: <http://www.lavanguardia.com/tecnologia/20120404/54281100483/libro-hibrido.html>
- Azancot, N. (19 de Julio de 2007). La generación Nocilla y el afterpop piden paso. Recuperado el 1 de Julio de 2016, de <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso/21006>
- Barthes, R. (2002). Teoría del Texto en Encyclopaedia Universalis, tomo XV, 1973. Recopilado en “Variaciones sobre la escritura“, Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2005). La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980. México: Siglo XXI.
- Berjon, R. (11 de Abril de 2011). Le livre homothétique n'existe pas. Recuperado el 28 de Junio de 2016, de <http://berjon.com/le-livre-homothetique-nexiste-pas/>
- Bonny, A. (2003). Del papiro al libro digital. En M. Aguiar, & J. Faray, Sociedad de información y cultura mediática. Coruña: Netbiblo.



Casciari, H. (2009). El *blog* en la literatura: Un acercamiento estructural a la *blognovela*. Revista Telos. Recuperado el 23 de Mayo de 2016, de <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp@idarticulo=5&rev=65.htm>

Chartier, R. (1997). Le Livre en révolutions, entrevistas con Jean Lebrun. París: Textuel.

\_\_\_\_\_ (2005). ¿Qué es un texto? Madrid: Audivisuales del CBA.

Chico, F. (2008). Retórica e hiperficción. En V. Tortosa, Escrituras digitales: Tecnologías de la creación en la era virtual. Alicante: Universidad de Alicante.

Clément, J. (2002). De quelques fantasmes de littératures combinatoire . Rennes: Seuil.

Codina, L. (1998). H de Hypertext, o la teoría de los hipertextos revisitada. Recuperado el 4 de Junio de 2016, de <http://www2.uned.es/ntedu/espanol/master/primer/modulos/multimedia/codina.htm>

Compagnon, A. (2009). Vers un roman Hypertextuel - Hacia una novela hipertextual. Le Monde.

Cordón, J. (2011). La revolución del libro electrónico. Barcelona: UOC.

Corroto, P. (7 de Octubre de 2013). El e-book enriquecido, la tarea pendiente del libro digital. Recuperado el 15 de Mayo de 2016, de Diaior Turing: [http://www.eldiario.es/turing/enriquecido-tarea-pendiente-libro-digital\\_0\\_180232147.html](http://www.eldiario.es/turing/enriquecido-tarea-pendiente-libro-digital_0_180232147.html)

de la Porte, X. (10 de Octubre de 2011). Vers des livres vivants. Recuperado el 2 de Julio de 2016, de <http://www.internetactu.net/2011/10/10/vers-des-livres-vivants/>



Escobar, F. (19 de Julio de 2014). Super agente secreto musaraña. Obtenido de missogina.wordpress:

<https://missoginia.wordpress.com/2014/07/19/super-agente-secreto-musarana/>

Farner, G. (2014). The ways we read narrative literature. USA: Bloomsbury.

Filgate, M. (Junio de 2009). An interview with Reif Larsen. Recuperado el 20 de Junio de 2016, de [http://www.bookslut.com/features/2009\\_06\\_014543.php](http://www.bookslut.com/features/2009_06_014543.php)

Gainza, C. (25 de Enero de 2012). Escritura colectiva: El libro flotante de Caytran Dölphe. Recuperado el 30 de Junio de 2016, de [http://manzanamecanica.org/2012/01/escritura\\_colectiva\\_el\\_libro\\_flo tante\\_de\\_caytran\\_dolphin.html](http://manzanamecanica.org/2012/01/escritura_colectiva_el_libro_flo_tante_de_caytran_dolphin.html)

Garza, S. (2010). La promoción de la lectura. Nuevo León: Monterrey.

Gérard Genette: (1982) Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus,

Gil, A. (Septiembre de 2015). La evolución del lector o la revolución del e-book. Obtenido de <http://www.biblogtecarios.es/anagil/la-evolucion-del-lector-o-la-revoluciondelebook/>

Guivarch, C. (Noviembre de 2010). Entretien avec Fred Griot par Cécile Guivarch. Recuperado el 30 de Junio de 2016, de <http://terreaciel.free.fr/arbre/fredgriot.htm>

Gutiérrez, E. (2009). Leer digital: la lectura en el entorno de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Signo y Pensamiento, XXVIII(54), 162. Recuperado el 1 de Julio de 2016, de <http://www.scielo.org.co/pdf/signo/v28n54/v28n54a10.pdf>

Hax, A. (22 de Febrero de 2011). Opinión: Un libro no es un libro. Revista de Cultura Ñ. Recuperado el 23 de Mayo de 2016, de



[http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/tecnologia-comunicacion/Kindle-ebooks\\_0\\_431957025.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/tecnologia-comunicacion/Kindle-ebooks_0_431957025.html)

Herrera, R. (2011). Propuesta de estrategias para desarrollar una taxonomía en narrativa digital. Recuperado el 2 de Junio de 2016, de HIPERTEXT.NET: <https://www.upf.edu/hipertextnet/numero-9/taxonomia-narrativa-digital.html>

Huffaker, D. (Junio de 2004). The educated  *blogger*: Using *weblogs* to promote literacy in the classroom. First monday(6). Recuperado el 23 de Mayo de 2016, de <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/viewArticle/1156/1076>

Jaillet, J. (2010). Una novela folletin electrónica. Le monde.

Juárez, V. (1 de Junio de 2012). Libros enriquecidos: ¿El futuro del libro electrónico? Recuperado el 16 de Mayo de 2016, de Leer en Pantalla: <http://leerenpantalla.com/libros-enriquecidos-el-futuro-del-libro-electronico/>

Kohan, S. (2013). Cómo narrar una historia. Buenos Aires: Alba.

La Tercera. (21 de Octubre de 2013). Vargas Llosa: "El libro digital es mucho más superficial, puro entretenimiento, conformista. Recuperado el 14 de Mayo de 2016, de <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/10/1453-548124-9-vargas-llosa-el-libro-digital-es-mucho-mas-superficial-puro-entretenimiento.shtml>

Lebert, M. (2011). El e-book tiene 40 años (1971-2011). Recuperado el 20 de Junio de 2016, de <http://www.gutenberg.org/cache/epub/36986/pg36986-images.html>

Les webdocumentaires! (12 de Octubre de 2010). Obtenido de <https://leswebdocumentaires.wordpress.com/category/uncategorized/page/2/>





Matilde Asensi. (2010). Obtenido de

<http://www.matildeasensi.net/noticias/planeta-lanza-el-primer-libro-enriquecido-para-ipad-es-martin-ojo-de-plata-de-matilde-asensi>

Merlo-Vega, J. (2014). Préstamo de libros electrónicos en las bibliotecas: entre las realidades y los deseos. En Anuario ThinkEPI 2014: Análisis de tendencias en información y documentación (págs. 277-282). Madrid: Editorial UOC.

Moor, R. (19 de marzo de 2012). internet actu.net. Obtenido de <http://www.internetactu.net/2012/03/19/que-reste-t-il-de-lossature-du-livre/>

Mora, V. (19 de Julio de 2007). ¿Generación? ¿Nocilla? Recuperado el 2 de Julio de 2016, de <http://vicenteluismora.blogspot.com/2007/07/generacin-nocilla.html>

\_\_\_\_\_ (26 de Noviembre de 2010). La crítica por las nubes. Si ya no (todos) leemos igual, ¿debemos criticar los libros como hemos hecho siempre? Recuperado el 3 de Julio de 2016, de <http://vicenteluismora.blogspot.com/search/label/edici%C3%B3n%20electr%C3%B3nica>

Neuman, A. (11 de Noviembre de 2011). Lector creciente. Obtenido de <http://andresneuman.blogspot.com/2011/11/lector-creciente.html>

\_\_\_\_\_ (24 de Noviembre de 2011). Farewell, Rome. Obtenido de Microrréplicas: <http://andresneuman.blogspot.com/2011/11/farewell-rome.html>

\_\_\_\_\_ (27 de Octubre de 2010). La brevedad y otras muertes. Obtenido de <http://andresneuman.blogspot.com/2010/10/brevedad-y-otras-muertes.html>



- Riaño, P. (18 de Mayo de 2016). Y el libro electrónico echa el freno. El Español. Recuperado el 18 de Mayo de 2016, de [http://www.elespanol.com/cultura/libros/20160518/125737549\\_0.html](http://www.elespanol.com/cultura/libros/20160518/125737549_0.html)
- Rodríguez, J. (2011). Teoría, práctica y enseñanza del hipertexto de ficción. Recuperado el 1 de Junio de 2016, de Pontificia Universidad Javeriana: [http://www.javeriana.edu.co/relato\\_digital/](http://www.javeriana.edu.co/relato_digital/)
- Ruales, H. (30 de Mayo de 2011). El Fernando y su señorita Oginia. Obtenido de Miss O'ginia: <https://missoginia.wordpress.com/2011/05/30/el-fernando-y-su-senorita-oginia-huilo-ruales-presentando-miss-oginia-19052011/>
- Tisselli, E., & Valencia, L. (2006). El libro flotante de Caytran Dölphin. Obtenido de <http://www.libroflotante.net/intro.htm>
- Truneanu, V. (25 de Mayo de 2013). ¿Qué es un libro enriquecido (enhanced book)? Recuperado el 20 de Mayo de 2016, de <http://www.valentinatruneanu.com/libro-enriquecido-enhanced-ebook/>
- Vanderdonpe, C. (2003). Del papiro al hipertexto. México: FCE.
- Vitrine. (2002). Pause. Obtenido de [http://www.agencetopo.qc.ca/vitrine\\_blog/cd\\_pause/cd\\_pause\\_fr.htm](http://www.agencetopo.qc.ca/vitrine_blog/cd_pause/cd_pause_fr.htm)  
I
- Woll, T. (2003). Editar para ganar: Estrategias de administración editorial. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.